अमरीकी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास

लेखक
मार्कस कन्लिफ़

प्रकाशक :
मार्ग प्रदर्श
१, कटरा रोड, (पोस्ट बक्स ६६) प्रयाग

Amriki Sahitya Ka Sanchipit Itihas

[*Hindi Version of The Literature of the United States*]

by

Marcus Cunliffe

Translated By

Omprakash Dipak

Price Rs 8·00 np.

प्रथम संस्करण— १९६३-६४

मूल्य : आठ रुपया

मुद्रक
आर० एन० गर्ग
गर्ग प्रेस, प्रयाग

अमरीकी साहित्य का संक्षिप्त इतिहास

औपनिवेशिक काल से अब तक
अमरीका साहित्य-मंच की मुख्य
प्रवृत्तियों और व्यक्तियों का परिचय

अनुवादक का वक्तव्य

'संयुक्त-राज्य अमरीका का साहित्य,' अपने विषय का सामान्य, सतही, और वहुधा भ्रामक परिचय देने वाली 'लोकप्रिय' पुस्तकों में से नहीं है। इसके विपरीत, विद्वान लेखक की उदार दृष्टि जहाँ 'अमरीकी साहित्य-मंच की मुख्य प्रवृत्तियों और व्यक्तियों' का सहानुभूतिपूर्ण परिचय देती है, और अधिक विस्तृत अध्ययन के लिए पाठक की जिज्ञासा को जगाती है, वहाँ पाठक से भी साहित्य और उसकी समस्याओं में रुचि की माँग करती है।

पुस्तक अंग्रेज़ लेखक द्वारा मुख्यतः अंग्रेज़ पाठकों के लिए लिखी गयी थी। फलस्वरूप, इसमें जगह-जगह पर अमरीकी और युरोपीय पुराकथाओं और इतिहास के पात्रों और घटनाओं की चर्चा है, जिनसे हिन्दी का सामान्य पाठक सम्भवतः अपरिचित होगा। उद्धरणों में भी वहुधा ऐसे सन्दर्भ आये हैं। जहाँ आवश्यक लगा, वहाँ मैंने दो-चार शव्दों में ही उनके सम्वन्ध में संक्षिप्त जानकारी पाठकों की सुविधा के लिए दे दी है।

अमरीकी महाद्वीप के मूल निवासियों के लिए अंग्रेज़ी में 'इंडियन' शव्द प्रयुक्त होता है। मैंने हर जगह उसके लिए 'आदिवासी' शव्द का प्रयोग किया है। इसके विपरीत, न्यू-इंगलैन्ड, विशेषतः वोस्टन की विशिष्ट परम्परा—परिष्कृत, संस्कारयुक्त, किन्तु उसके साथ ही सामाजिक उच्चता की कुछ संकीर्ण भावना से प्रभावित—के लिए प्रचलित 'ब्राह्मण' और 'ब्राह्मणवाद' को मैंने ज्यों का त्यों रहने दिया है। 'पीपुल' और 'पव्लिक' के वैपरीत्य के लिए मैंने 'राष्ट्र' और 'जनता' का प्रयोग किया है।

अनुवाद में शाव्दिकता के वजाए मैंने इस वात की चेष्टा की है कि लेखक के विचारों और तर्कों को पाठक सरलता से और सही-सही ग्रहण कर सके। कविताओं का पद्यानुवाद करने की मैंने कोई चेष्टा नहीं की, किन्तु उद्धृत पंक्तियों

को यथासम्भव उसी रूप में रखा है। जहाँ उद्धरणों की भाषा के प्रभाव को अनुवाद के द्वारा पाठक तक पहुँचाना सम्भव नहीं लगा, वहाँ मैंने नागरी लिपि में ही मूल उद्धरण भी दे दिया है, और जहाँ भाषा के साथ, हिज्जे के द्वारा भी विशेष प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयास था, वहाँ या तो उसका संकेत कर दिया गया है, या मूल उद्धरण रोमन लिपि में भी दे दिया गया है।

अन्त में, मैं इतना और कह दूँ कि साहित्य के एक विद्यार्थी के रूप में मुझे स्वयं इस पुस्तक से बहुत लाभ हुआ है। अपने विषय के प्रति लेखक का लगाव, उनका विस्तृत अध्ययन, और साथ ही समकालीन साहित्य की समस्याओं में उनकी गम्भीर रुचि और समझ, सारी पुस्तक में झलकती है। कुछ विज्ञ आलोचकों को शिकायत हो सकती है कि अपने विषय के प्रति लेखक की सहानुभूति कुछ अधिक है। किन्तु इस सहानुभूति में अगर कोई पूर्वाग्रह है तो अपनी सभ्यता के दोषों को समझते हुए भी उसके प्रति एक गम्भीर निष्ठा का, जो अवश्य ही क्षम्य है। कुछ पाठकों को शिकायत हो सकती है कि बहुतेरे महत्वपूर्ण लेखक छूट गये हैं। यह पुस्तक के संक्षिप्त आकार की मजबूरी है, जिसे लेखक ने भी अपनी भूमिका में स्वीकार किया है। जिन लेखकों की चर्चा की गयी है, वे सम्बन्धित प्रवृत्तियों के सर्वाधिक प्रतिनिधि लेखक हैं, इस सम्बन्ध में मतभेद की गुंजाइश अगर है भी, तो बहुत कम। और, किसी भी सूरत में, चाहे यथार्थवाद हो या नयी कविता, हर प्रवृत्ति का विवेचन लेखक ने उसी सहानुभूतिपूर्ण निष्पक्षता से किया है।

पुस्तक के अन्तिम अध्याय के सम्बन्ध में यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि पुस्तक का प्रथम संस्करण लगभग दस वर्ष पहले प्रकाशित हुआ था। इस बीच में कई लेखकों की प्रतिभा अधिक प्रौढ़ हुई है—मिसाल के लिए टेनेसी विलियम्स—कुछ प्रतिष्ठित लेखकों की नयी रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं, कुछ नयी प्रवृत्तियाँ सामने आयी हैं—मिशाल के लिए 'थकी हुई पीढ़ी'—और कुछ प्रमुख व्यक्तित्व, जैसे फ्रॉस्ट और हेमिंग्वे, अब हमारे बीच नहीं रहे।

ओम्प्रकाश दीपक

अनुक्रम

अध्याय

भूमिका

बड़े विषय पर छोटी पुस्तक होने के कारण इस पुस्तक में कुछ कठिनाइयाँ आयी हैं। ऐसे बीसियों लेखक हैं जो, कम से कम, जिक्र करने के योग्य हैं। लेकिन संक्षिप्त परिचयात्मक टिप्पणियों के साथ केवल उनकी सूची दे देना निरर्थक होता—'ऑक्सफोर्ड कम्पैनियन टु अमेरिकन लिटरेचर' जैसा अच्छा सन्दर्भ ग्रन्थ इस काम को कहीं ज्यादा अच्छी तरह करता है। इसके बजाय, मैंने कुछ लेखकों पर विशेष ध्यान दिया है, इस बात को जानते हुए कि वे अपने क्षेत्र में अकेले नहीं हैं। उन्हें इसलिए चुना गया है कि वे अपने क्षेत्र में सर्व-प्रमुख और या सबसे अधिक प्रतिनिधि व्यक्तित्व हैं। फलस्वरूप अन्य लेखकों की—थॉमस जेफरसन, फिलिप फ्रीनो, विलियम कुलेन ब्रायन्ट, बेयर्ड टेलर, जॉन जी० व्हिटिर, अप्टन सिन्क्लेयर, एडना सेन्ट विन्सेन्ट मिले, एलेन ग्लासगो और कोनराड ऐकेन जिनमें से केवल कुछ नाम हैं—लगभग या पूरी उपेक्षा हुई है। फिर भी, लेखकों का चुनाव परम्परागत ढंग से किया गया है। उसी तरह, उन्हें दिये गये स्थान का अनुपात भी अमरीकी साहित्यिक इतिहास की प्रचलित रीतियों के अनुसार निश्चित किया गया है।

यहाँ एक और कठिनाई पैदा होती है। कोई अमरीकी मेरे रचना-गठन और मेरी टीकाओं के रूढ़िगत रूप को पहचान लेगा, लेकिन अंग्रेज पाठक अगर मेरी अन्तर्निहित मान्यताओं को स्वीकार करने को तैयार न हो तो उसे इनमें कुछ विचित्रता लग सकती है। इनमें से पहली मान्यता यह है कि अंग्रेजी और अमरीकी साहित्य में उचित फर्क किया जा सकता है। मैथ्यू ऑर्नाल्ड का विचार ऐसा नहीं था :

"मैंने 'दी प्राइमर आफ अमेरिकन लिटरेचर' का विज्ञापन देखा। कल्पना कीजिए कि 'मैसेडोनिया के साहित्य का प्राथमिक ज्ञान' की वात सुन कर फिलिप या सिकन्दर को कैसा लगता! .....हम सब एक महान साहित्य—अंग्रेजी साहित्य—में सहयोगी हैं।"

लेकिन अॅर्नाल्ड ने सत्तर वर्ष पहले लिखा था, और उस समय भी उनकी तुलना वहुत उपयुक्त नहीं थी। व्यापक अर्थ में तो निस्सन्देह, केवल साहित्य है, एक सार्वभौमिक क्षेत्र, जिसमें लेखक अपने सार्वभौमिक रूप से हठी माध्यम, भाषा, से जूझता है। लेकिन (जैसा कि अङ्गरेजी साहित्य की वात कह कर अॅर्नाल्ड स्वीकार करते हैं) 'भाषा' के अन्तर्गत वहुसंख्यक भाषाएँ हैं। भाषाएँ आम तौर पर राष्ट्रीय समूहों के अनुसार अलग-अलग होती हैं। और जिन राष्ट्रीय समूहों की अपनी कोई अलग भाषा नहीं होती, वे अनिवार्य ही उसका निर्माण करने या उसे पुनर्जीवित करने की चेष्टा करते हैं। उनकी चेष्टा का 'शुद्ध साहित्य' से, अगर ऐसी कोई चीज होती है तो, कोई सम्वन्ध नहीं होता। वहुधा यह एक वेढंगा और हास्यास्पद प्रयास होता है, जैसे कोई किसी पुराने सन्दूक को तो फेंक दे और उसके रद्दी सामान को लेकर नये सन्दूक की तलाश में घूमे, जबकि अधिकांश दूकानें वन्द हो चुकी हों। अन्य युरोपवासियों की अपेक्षा अंग्रेज लोग, जिनकी अपनी भाषा विशाल और विकसित है, अमरीकियों की भाषा समस्या के प्रति असहानुभूतिपूर्ण रहे हैं (यद्यपि अपने निकट के राष्ट्रों की समस्या के प्रति नहीं; उदाहरण के लिए, वर्न्स की भाषा सम्वन्धी समस्याओं के प्रति, जो सभ्य अंग्रेजी की अपेक्षा अपनी वोली को ज्यादा सुविधा-जनक पाते हैं, अॅर्नाल्ड को पूरी सहानुभूति है)। लेकिन स्वयं अमरीकियों के लिए, अपने अनुभवों को व्यक्त करने के लिए उपयुक्त साहित्यिक माध्यम प्राप्त करने की आवश्यकता एक गम्भीर वात रही है। आरम्भ में ही इस वात को समझे विना अमरीकी साहित्य को पूरी तरह समझना असम्भव है। आयरवासी अमरीकियों के साथ जो अपनत्व अनुभव करते हैं उसका एक कारण (इस वात के अलावा कि आयरलैन्ड की आधी आवादी अमरीका चली गयी) यह है कि दोनों ही राष्ट्रों को राजनीतिक हो नहीं सांस्कृतिक जीवन में भी लन्दन द्वारा शासित होने का अनुभव है।

अंग्रेज पाठक शायद मेरी इस मान्यता को स्वीकार कर ले कि अमरीकी साहित्य जैसी कोई चीज है, और यह भी मान ले कि आयरवासियों की भाँति अमरीकी लेखकों ने अपने मिश्रित उत्तराधिकार को लेकर आश्चर्य-जनक सफलता प्राप्त की है। तब भी, उसे शुद्ध साहित्यिक मूल्यों (या कम से कम अंग्रेजों द्वारा मान्य मूल्यों) के बारे में चिन्ता हो सकती है और वह शिकायत कर सकता है कि अमरीकी साहित्य में निहित अमरीकी गुणों पर बहुत अधिक जोर देने में सांस्कृतिक संकीर्णता का खतरा है। वह कह सकता है कि अमरीकी लोग अमरीकी हास्य, अमरीकी लोकतन्त्र आदि की रट लगाते हैं जैसे कि ये अमरीकियों की खोज हों, संयुक्त राज्य के ही विशिष्ट गुण हों। वह सोच सकता है कि अमरीकी लोग अ-बौद्धिकता, व्यापारिकता जैसे अपने दोषों के बारे में भी ऐसा ही करते हैं, यद्यपि ये इंगलिस्तान की भी विशेषताएँ हैं। यहाँ मैं अपने कल्पित अंग्रेज पाठक से एक हद तक सहमत हूँ। अमरीकी साहित्य के इतिहास-कारों का झुकाव शायद अपनी राष्ट्रीय स्थिति को कुछ अधिक संकीर्णता से देखने का होता है और वे प्रमुखता को अद्वितीयता मान लेने की गलती करते हैं। वे अपने साहित्य की, या कम से कम उसके कम महत्वपूर्ण व्यक्तित्वों की उचित से अधिक प्रशंसा करते हैं (यद्यपि इसमें आंशिक रूप से उनकी पाठ्य-व्यवस्था दोषी है। अध्ययन-सामग्री की उसकी माँग इतनी अधिक है कि उपलब्ध सामग्री से उसकी पूर्त्ति नहीं हो सकती। मामूली से मामूली निबन्ध-लेखक और छोटे से छोटे कवि का इस्तेमाल शोध-प्रबन्ध तैयार करने के लिए किया जाता है और बाद में उसे प्रकाशित किया जाता है। यह स्थिति फ्रान्स और प्रशा के युद्ध में पेरिस के घेरे जैसी है जिसमें चूहों और चिड़ियों को भी भोजन के लिए इस्तेमाल किया गया था)। यह सही है कि अमरीकी लोग कभी बड़े जोश से अपने साहित्य की अत्यधिक प्रशंसा करते हैं, तो कभी अन्य साहित्यों से दब कर उनकी नकल, जो उतना ही दुर्भाग्यपूर्ण है। लेकिन यह भी सही है कि स्वयं अंग्रेज लोग साहित्यिक मूल्यांकन के मामले में काफी संकुचित होते हैं। इसके अतिरिक्त, जिन क्षेत्रों में वे स्वयं बहुत आगे नहीं हैं—उदाहरण के लिए, चित्रकला और संगीत—उनमें वे भी कभी स्थानीय रचनाओं की डींग मारते हैं तो कभी युरोपीय रचनाओं की नकल करते हैं। कितने ही अंग्रेजी चित्र ऐसे

बनाये जाते हैं कि पेरिस में बने हुए प्रतीत हों। कितनी ही बार हम लेखों में पढ़ते हैं कि वे वस्तुतः एक 'अंग्रेजी परम्परा' का प्रतिनिधित्व करते हैं।

अतः, **अमरीकी** साहित्य की बात करने का यह मतलब नहीं है कि वह युरोपीय साहित्य से बिल्कुल भिन्न है। मोटे तौर पर, अमरीका और युरोप, साथ-साथ चले हैं। किसी भी समय, कोई यात्री दोनों स्थानों में एक सी वास्तुकला, एक-सी वेषभूषा और एक सी पुस्तकों की लोकप्रियता देख सकता है। विचार भी उतनी ही आजादी से अटलान्टिक के पार गये हैं जितनी आजादी से मनुष्य और व्यापारिक सामग्री, यद्यपि विचारों की रफ्तार कभी-कभी कुछ धीमी रही है। **अमरीकी** आदतों या विचारों आदि की बात मैं सीमित अर्थ में ही करना चाहता हूँ क्योंकि बहुधा अमरीका और युरोप में (विशेषतः इंगलिस्तान) केवल अंशभेद होता है, और वह भी कभी-कभी बहुत कम। अन्तर की मात्रा का सवाल जटिल है और अमरीका पर नजर डालने वाला अंग्रेज उसमें उलझ जा सकता है। वह एक ऐसे देश को देखता है जिसका विकास, सभी महत्वपूर्ण दृष्टियों से, उसके अपने देश से हुआ, जो अब भी कई बातों में उसके अपने देश से मिलता-जुलता है— फिर भी जो एक अलग देश है। अप्रत्याशित समानताएँ हैं और उतनी ही अप्रत्याशित नवीनताएँ हैं। निकट सम्बन्ध के स्थान पर अचानक असम्बद्धता आ जाती है, जैसे हम सड़क के उस पार जाते हुए किसी व्यक्ति को पुकारें और उसके चेहरे पर किसी प्रतिक्रिया के अभाव से जानें कि मित्र के स्थान पर हमने किसी अजनबी को पुकार लिया।

तात्पर्य यह कि अंग्रेज पाठक को अमरीकी साहित्य के प्रति दोहरी दृष्टि रखनी चाहिए। उसे चाहिए कि वह अंग्रेजियत की ऊँची कुर्सी से उतरे और तिरस्कार की भावना को छोड़ कर, जो कि मुझे लगता है उसे परम्परागत विरासत में मिली है, अपने और अमरीकी अनुभवों के सामान्य तत्वों की खोज करे। अगर वह (मेरी तरह) औद्योगिक इंगलिस्तान का निवासी है, तो उसके लिए यह काम आसान होगा। जो लोग उत्तरी इलाके में धुएँ की कालिख से घिरे हुए, कारखानों और रिहायशी बस्तियों में खोए हुए रहते हैं; जिनके पुरखे गाँवों से आये थे लेकिन उन गाँवों की कोई भी याद अब परिवार में बाकी नहीं हैं; जो अगले कुछ वर्षों में शायद किसी नये घर, किसी नये शहर में चले

जायेंगे; जो इंगलिस्तान के उन अनाकर्षक इलाकों के वातावरण को जानते हैं जिनका चित्रण डब्ल्यू० एच० ऑडेन ने इतनी अच्छी तरह किया है, जहाँ वंजर इलाके के बीच कारखाने और खदानें लगी हैं, न शहरी न ग्रामीण, जो अभी हाल का ही है, फिर भी जिसमें प्रागैतिहासिक प्राचीनता है— ऐसे लाखों व्यक्तियों के लिए काल-चेतना, विजातीयकरण की (चाहे कितनी भी क्षीण) अन्तर्धारा और कुरूपता का ज्ञान, बड़े दिन के कार्डों पर चित्रित इंगलिस्तान की अपेक्षा, अमरीकी अनुभव के अधिक निकट है। इन वातों को ध्यान में रखकर जो अंग्रेज पाठक, मिसाल के लिए, अॅर्नाल्ड वेनेट को पढ़कर आनन्द लेता है, वह थियोडोर ड्रीसर के उपन्यासों में भी वैसी ही अन्तर्दृष्टि पाकर आनन्दित होगा।

लेकिन उनको पढ़ते हुए वह पूरी तरह घरेलूपन का अनुभव नहीं करेगा। और अगर वह उनके विदेशीपन को समझ लेता है और एक उचित विशिष्टता के रूप में उसे स्वीकार कर लेता है, तो वह अमरीकी लेखन का अधिक गम्भीर रसास्वादन करने लगेगा। यही वात हेनरी जेम्स और टी० एस० इलियट जैसे लेखकों पर भी लागू होती है जो ड्रीसर की तुलना में इतने कम 'अमरीकी' हैं कि उनकी मातृभूमि की ओर विशेष ध्यान दिये विना भी उनका अध्ययन किया जा सकता है। इनके मामले में, और कुछ अन्य तुलनीय मामलों में, मैंने राष्ट्रीयता की ओर विशेष ध्यान नहीं दिया। इस सम्बन्ध में विभाजन-रेखा मैंने अपनी इच्छानुसार ही खींची है —उदाहरण के लिए, इलियट को वहुत कम स्थान दिया गया है क्योंकि उनकी रचनाओं से अटलांटिक के इस पार लोग पहले से ही अच्छी तरह परिचित हैं। अमरीका छोड़कर दूसरे देशों में वसे हुए लेखकों के सम्बन्ध में मैं इतना ही कहूँगा उनके मूलतः अमरीकी होने को ध्यान में रखने से वैयक्तिक रूप से उन्हें समझने में अतिरिक्त सहायता मिलती है, और सामूहिक रूप में उनका अध्ययन पूरे अमरीकी साहित्य को ज्यादा अच्छी तरह समझने में सहायक होता है।

दूसरे शब्दों में, अमरीकी साहित्य हमारी आँखों के लिए परिचित और अपरिचित का एक विचित्र मिश्रण है। यह ठीक है कि युरोप के प्रसार-काल में अमरीका भी उसके फैलाव का एक क्षेत्र वना। मुख्यतः युरोपीय लोग ही उसमें वसे हैं। अपनी इच्छा के विना ही आने वाले, अफ्रीका के नीग्रो गुलाम एक अपवाद हैं, और उनकी उपस्थिति ने अमरीकी समाज को संशोधित किया है।

लेकिन, आमतौर पर, संयुक्त-राज्य अमरीका का निर्माण युरोपीय, विशेषतः अंग्रेजी परम्पराओं के आधार पर ही हुआ। सांस्कृतिक दृष्टि से अमरीका को युरोप का एक उपनिवेश कहा जा सकता है। किन्तु ऐसा कहने का मतलब सिर्फ अमरीकी स्थिति की पेचीदगी की ओर ध्यान खींचना है। किसी अन्य उपनिवेश में इतने भिन्न प्रकारों के लोग नहीं बसे हुए हैं, और न इतने अधिक समय से कोई उपनिवेश राजनीतिक दृष्टि से युरोप से स्वतन्त्र रहा है। किसी अन्य देश में, जिसका मूलस्रोत युरोप में है, उसे जन्म देने वाली संस्कृतियों से अपने अलगाव और श्रेष्ठता की चेतना भी इतनी अधिक नहीं है। सारे अमरीकी इतिहास में और फलस्वरूप सारे अमरीकी साहित्य में, पुराने विश्व की परम्पराओं और नये विश्व की संभावनाओं की एक दोहरी चेतना है। अतीत का परित्याग है और उसके खोने का खेद भी है; भविष्य का आवाहन है और उसका भय भी है। साहित्य के निर्माण के लिए यह स्थिति बहुत अनुकूल नहीं रही। अमरीकी होने के कारण, लेखक को युरोप पर अविश्वास रहा; और लेखक के रूप में, युरोपीय लेखक को उपलब्ध निधियों से उसे ईर्ष्या होती रही। यह बात कम से कम सृजनात्मक साहित्य के लिए बिल्कुल सही थी— लम्बे अर्से तक संयुक्त राज्य अमरीका में उपन्यास, कविता और नाटक कुंठित रहे। मोटे तौर पर, आलोचनात्मक, ऐतिहासिक और विवादात्मक लेखन अमरीकियों के लिए ज्यादा आसान रहा है।

ऐसा क्यों हुआ, यह शायद उस विवरण से प्रकट हो जायेगा जो मैंने प्रस्तुत किया है। औपनिवेशिक न्यू इंगलैंड के काल्विनवाद का भी इसमें कुछ हाथ था (न्यू-इंगलैंड अमरीका का उत्तर-पूर्वी तटीय क्षेत्र है जिसका केन्द्र बोस्टन है। यहाँ एक शुद्धतावादी संप्रदाय के अनुयायी इंगलिस्तान से आकर बसे थे, और अमरीकी स्वतन्त्रता के युद्ध का सूत्रपात भी यहीं से हुआ था —अनु०)। और, कहीं अधिक व्यापक सन्दर्भ में, इसमें लोगों के आकर बसने के पूरे क्रम का ही प्रभाव था। अमरीका जाकर बसने वाले सभी लोग उत्कृष्ट कारणों से नहीं गये थे। औपनिवेशिक काल में कुछ लोगों के लिए धर्म की अपेक्षा व्यापारिक संभावनाओं का आकर्षण अधिक बड़ा था। उन्नीसवीं सदी में कुछ लोग अपने देश में सैनिक सेवाओं से बचने के लिए अमरीका गये। फिर

भी, अधिकांश अमरीकियों के लिए, संपूर्ण क्रम का एक गंभीर, लगभग पौराणिक सा महत्व था। थियोडोर रूजवेल्ट ने कहा था कि आने वालों को चाहे हम उपनिवेश बसाने वाले कहें या आप्रवासी, वे स्वयं अपना रास्ता बनाकर, कठिन मार्ग से आये। परिवार सहित अपने आप को महासागर के पार ले जाना, यह आसानी से उठाने वाला कदम नहीं था। यह बहुत कुछ एक आस्था-जनित कार्य था, एक पुराकथा का आरंभ था। इस पुराकथा में युरोप का सम्बन्ध अतीत से, कॉन्कॉर्ड में (जहाँ अमरीकी स्वतन्त्रता के युद्ध का सूत्रपात हुआ) अंग्रेज सैनिकों से, दूर रहने वाले भूस्वामियों से, वंश-परंपरा के गर्व से— भूख, गरीबी और दमन से था। इसके विपरीत अमरीका भविष्य का देश था—बहुलता, समृद्धि और स्वतन्त्रता का। 'आज भी भविष्यकाल अमरीका को प्रिय है। 'न्यूयार्क टाइम्स मैगजीन' (२७ जुलाई १९५२) में एक लेखक अपने पाठकों को इस विचार से आश्वस्त करता है कि 'सब कुछ होने के बावजूद हम अब भी वसन्त के आरंभ में, ऊषाकाल में हैं।' मुझे सन्देह है कि कोई युरोपीय लेखक ऐसे स्वर्णिम आभा वाले स्वर में नहीं बोल पायेगा। इंगलिस्तान में हम अधिक से अधिक एक 'नये एलिजाबेथ काल' की आशा करते हैं, जो प्रथम काल जैसा ही अच्छा हो।

अपने इतिहास के अधिकांश भाग में अमरीका एक व्यस्त और अशांत देश रहा है, उसकी रुचि संचय की अपेक्षा आविष्कार में रही है। उसके लोग बड़े ही आशावादी रहे हैं और बाधाओं पर विजय पाने में व्यक्ति की योग्यता पर उनका बड़ा विश्वास रहा है।[१] सफलता की आशा करना व्यक्ति का अधिकार रहा है। अपने निबन्ध 'सेल्फ रिलायन्स' में एमर्सन ने एक सारगर्भित वाक्य में कहा है कि, 'उन लड़कों की लापरवाही, जिन्हें विश्वास है कि उन्हें भोजन मिलेगा ही······मानव स्वभाव का स्वस्थ दृष्टिकोण है।' या जैसा मेल्विले ने गृह युद्ध आ पड़ने पर, बिगड़े हुए अमरीकी के बारे में कहा था कि वह अपने

१. एफ. ओ. मथीसन ने बताया है (**'अमेरीकन रेनासाँ'**, न्यू-यार्क और आक्सफोर्ड, १९४१, पृष्ठ ५-६) कि अङ्ग्रेजी में 'इन्डुविजुअलिज्म' (व्यक्तिवाद) शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम अॅलेक्सी डी टॉक्युविले की पुस्तक 'डेमॉक्रेसी इन अमेरिका' में हुआ है जहाँ एक नवीन स्थिति का वर्णन करने के लिए इसे गढ़ा गया।

आपको प्रकृति द्वारा विशिष्ट अधिकार प्राप्त व्यक्ति मानता था, जिसे प्राचीन रोम के नागरिकों की भाँति दंडित नहीं किया जा सकता था (प्राचीन रोम में गुलामों को कोड़े लगाये जा सकते थे, नागरिकों को नहीं)। एमर्सन के विश्वास से सहमति रखने वाले अमरीका में बहुत लोग रहे हैं, यद्यपि मेल्विले की भ्रम-विहीन टीका से पता चलता है कि उसे कभी भी पूर्ण सहमति प्राप्त नहीं हुई। जब ऊँची आशाएँ पूरी नहीं होतीं तो बहुधा आत्मविश्वासपूर्ण व्यक्ति घोरतम निराशा की स्थिति में पहुँच जाता है। अमरीकी लेखन में आशावाद और निराशावाद का विचित्र मिश्रण है—मार्क ट्वेन इसके प्रमुख उदाहरण हैं। या फिर व्यक्ति समाज के साथ एक नाटकीय संबंध स्थापित करने की चेष्टा करता है—अराजकतावादी, नकारवादी या विश्व में ज्योति लाने वाले एक प्रकार के प्रोमेथियस के रूप में भी (यूनानी पुराकथाओं का एक नायक जो अग्नि को स्वर्ग से पृथ्वी पर लाने के कारण देवताओं द्वारा दंडित किया गया था—अनु०)। इस सिलसिले में थोरो ('मैं इंजीनियर का बेटा नहीं हूँ'), कवि रॉबिन्सन जेफर्स ('चमकी नष्टप्राय गणतन्त्र'), अर्नेस्ट हेमिंग्वे ('युद्ध था, लेकिन अब हम उसमें शामिल नहीं होते थे') और व्हिटमैन, टॉमस वुल्फ और हेनरी मिलर की याद आती है। बावजूद उसकी प्रत्यक्ष तटस्थता के अमरीकी लेखक पर बदलते हुए बौद्धिक वातावरण का प्रभाव भी दिखाई पड़ता है। पिछली आधी शताब्दी में लगभग हर दशक के बाद उसने अपना मानसिक चोला बदला है।

वह इस प्रकार समाज के बाहर खड़ा रह सका, इसका आंशिक कारण यह था कि समाज स्वयं अभी बहुत टुकड़े-टुकड़े था; वह अभी बन ही रहा था; इसलिए लेखक पर उसके बन्धन बहुत मजबूत नहीं थे। उससे एक सामान्य, अमूर्त वफादारी की आशा की जाती थी, लेकिन अधिक निकट सम्बन्धों का अभाव था। उपन्यासकार के समक्ष, जैसा कि हम हॉथॉर्न के मामले में देखते हैं, समाज का रूप अनघड़ होने से गम्भीर समस्याएँ उत्पन्न होती थीं। अर्थात् उपन्यासकार के सामने समाज का कोई ढाँचा नहीं था जिसके बारे में वह लिखे और (संभवतः अधिक महत्वपूर्ण) न कोई श्रोताओं का समूह था जिसे वह अपनी रचना के द्वारा सम्बोधित कर सके। अमरीकी लेखकों के लिए अपनी

राष्ट्रीय स्थिति का अनुभव करना कठिन रहा है। उनका विशाल बहुमत, अमरीका की कमियों के बारे में उनका विचार चाहे जो भी हो, सचमुच यह मानता था (और अब भी मानता है) कि यह अन्य किसी भी स्थान से अधिक सुन्दर और गुणवान है। इसके नागरिकों ने शानदार समानता प्राप्त कर ली थी। सिवाय नीग्रो लोगों के, वे सभी सिर ऊँचा करके चलते थे। लेकिन सामाजिक समानता के साथ रुचि और समर्थन की उस सीढ़ी का मेल कैसे बैठे जिसकी लेखक को आवश्यकता प्रतीत होती थी ? इसमें कोई शक नहीं कि यह समस्या केवल अमरीका में ही सीमित नहीं थी। फिर भी, कुछ ऐसे अमरीकी लेखकों के लिए यह एक गम्भीर समस्या थी जिन्हें लोकतन्त्र से प्रेम था, लेकिन जिनकी रचना जनसाधारण के उपहास का पात्र थी। हरमन मेल्विल ने अपने उपन्यास 'व्हाइट जैकेट' में एक ऐसा हल सुझाया है जिससे न पाठक को सन्तोष होता है, न स्वयं उनको हुआ होगा। दो नाविक, सीधा-सादा जैक चेज और कवि लम्सफोर्ड बातें करते हैं :

"मरें सब, जैक, जिसे ये जनता कहते हैं, वह एक राक्षस है, जैसे वह मूर्त्ति जो हमने ओविही में देखी थी, जिसका सिर गधे का था, शरीर बन्दर का और पूँछ बिच्छू की।"

"मुझे यह ठीक नहीं लगता," जैक ने कहा; "जब मैं किनारे आता हूँ तो मैं भी जनता का एक अंग होता हूँ।"

"माफ करना, जैक, ऐसा नहीं है। तुम तब राष्ट्र के अंग होते हो, जैसे इस जहाज के ऊपर भी हो। जनता एक चीज है जैक, और राष्ट्र दूसरी।"

"तुम ठीक कहते हो," जैक ने कहा; "......जनता और राष्ट्र। हाँ, हाँ, मेरे दोस्तों, एक से हम घृणा करें और दूसरे से जुड़े रहें।"

केवल इतना ही नहीं था कि मेल्विल जैसे व्यक्ति जनता के समक्ष अपने को अरक्षित पाते थे; इसके साथ ही वे भावना में अपने को राष्ट्र का अंग मानते थे। उन्नीसवीं सदी ब्रिटेन में भी उपदेशात्मकता का काल थी और अमरीका में भी। उपन्यास के प्रचार-पुस्तिका बन जाने की सम्भावना केवल अमरीका में रही हो, ऐसा नहीं था। लेकिन अमरीकी उपदेशात्मकता ऐसी थी जो केवल गुलामी-प्रथा या शराबखोरी की निन्दा करके ही नहीं रुकती थी। संयुक्त राज्य

अमरीका और सोवियत रूस के बीच तुलना करने का चलन आजकल बहुत है और ये तुलनाएँ आमतौर पर मूर्खतापूर्ण होती हैं। किन्तु एक शताब्दी पूर्व की अमरीकी स्थिति और आज के सोवियत रूस—बल्कि ठीक-ठीक कहें तो १९२० के बाद के सोवियत रूस—की स्थिति में आंशिक समानता है। दोनों ही नये और क्रान्तिकारी प्रयोग थे जिनकी अनघड़ आग्रहशीलता को अन्य देश हानिकारक या कम से कम अप्रिय मानते थे। दोनों ही इन अन्य देशों के सिद्धान्तों का खंडन करते हुए अस्तित्व में आये थे और बहुत-कुछ इन देशों के विरोधी थे। क्रान्तिकारी सिद्धान्तों को अपनी अच्छाई के उभारने के लिए किसी अन्य व्यवस्था की बुराई से तुलना करने की जरूरत पड़ती है। रूस के लिए पूंजीवाद बुरा था। अमरीका के लिए युरोप को बुरा होना ही था—और अमरीका के सन्दर्भ में युरोप का यह भी एक कार्य निरन्तर रहा है (यद्यपि इसके साथ-साथ अन्य भूमिकाएँ भी रही हैं जो इसके विपरीत हैं—इसका विवेचन मैं आगे करूँगा)। फिर, रूस और अमरीका दोनों ही एक नये युग के आरम्भ की आशा पूर्ति के लिए भविष्य की ओर देखते थे। (१९२० और १९३० के दशकों में कुछ अमरीकी बुद्धिजीवियों में साम्यवाद के प्रति जो आकर्षण था, उसे समझने में इससे सहायता मिलती है। भविष्य के सम्बन्ध में अपनी राष्ट्रीय कल्पना के साकार न होने पर उन्होंने एक नया भविष्य खोजना चाहा। सोवियत रूस की एक यात्रा के बाद लिन्कन स्टीफेन्स ने कहा, "मैंने भविष्य को देखा है, और वह व्यावहारिक है।") दोनों में ही लेखक का यह नैतिक दायित्व था कि वह आदर्शों की विजय को आगे बढ़ाने का प्रयास करे और मानवीय स्वभाव या अपने देश की त्रुटियों जैसे विषयों को न उठाये, जिनसे यह आभास हो कि नया युग शायद कभी आये ही नहीं।

यही वह विशिष्ट अमरीकी उपदेशात्मकता थी जिसने साहित्य को प्रभावित किया। जिसे अमरीका का 'सरकारी' दृष्टिकोण कहा जाता है, उसका भार लेखक को उठाना पड़ा है, प्रत्यक्ष अन्याय के रूप में नहीं, बल्कि एक अप्रत्यक्ष दबाव के रूप में, व्यापार के इस नारे के एक उच्चतर रूप में कि 'पूछो नहीं आगे बढ़ाओ।' अपने समस्त अर्थों सहित 'अमरीकी' शब्द लेखक के ध्यान में रहा है, कुछ उसी तरह जैसे 'नीग्रो' शब्द अश्वेत लेखक के ध्यान में रहता है। अम-

रीका कुछ ऐसी चीज है जिसकी व्याख्या करनी होती है, न केवल अनजान युरोपीय लोगों के लिए, बल्कि अन्य अमरीकियों के लिए और स्वयं अपने लिए भी। एक ऐसे समाज के रूप में, जिसके आधार में कुछ आदर्शपूर्ण लक्ष्य हैं, अमरीकी समाज अपने यथार्थ को कभी-कभी आदर्शों का खंडन करते पाता है; और यह भी कि आदर्श और यथार्थ को एक दूसरे के सन्दर्भ में देखना जरूरी है। साहित्य के सन्दर्भ में यह अमरीकी उपदेशात्मकता 'होना चाहिए' और 'है' का एक असन्तोषजनक मिश्रण रही है। फलस्वरूप लेखक के बहुधा एकाकी दिखाई देने पर भी, अमरीकी साहित्य में ऐसा बहुत कम है जिसे 'रहस्यवादी' कहा जा सके (यद्यपि आध्यात्मिकता की कमी नहीं है; अमरीकी पुराकथा के साथ-साथ, धर्म का प्रभाव बहुत ही महत्वपूर्ण रहा है)। व्यावहारिक और पार्थिव आदर्शवादी और अपार्थिव पर हावी हो जाते हैं। अमरीकी राष्ट्रपति की भाँति भावी अमरीकी रहस्यवादी को अपना अध्ययन कक्ष छोड़ कर किसी प्रतिनिधि मंडल से हाथ मिलाने जाना पड़ता है; और टेलीफोन की घंटी हमेशा बजती ही रहती है। बहुधा यह मिश्रण ऐसे मसखरेपन के साथ व्यक्त होता है जिसके पीछे बड़ी गम्भीरता छिपी रहती है। ऐसा हमें एमिली डिकिन्सन या थोरो में मिल सकता है—

'हे ईश्वर, मैं इससे छोटा वर तुझसे नहीं माँगता
कि मैं अपने आपको निराश न करूँ...
और उसके बाद सबसे मूल्यवान यह है, जो तेरी कृपा प्रदान करती है,
कि मैं अपने मित्रों को बहुत अधिक निराश करूँ।"

यह सामान्य अर्थों में हास्य की कविता नहीं है—इसका शीर्षक है, 'प्रार्थना' और थोरो जो कुछ कहते हैं, ईमानदारी से कहते हैं। लेकिन अपने सारे रूप में अमरीकी हास्य आंशिक रूप में अमरीकी उपदेशात्मकता की प्रतिक्रिया है—जो कुछ है, और जैसा उसे माना जाता है, उसके अन्तर का आभास। हर गम्भीर 'सरकारी' अमरीकी वक्तव्य के समक्ष ऐसे किसी वक्तव्य को प्रस्तुत किया जा सकता है जो मजाक उड़ाता है। अगर शब्दाडम्बर से भरा हुआ 'कांग्रेशनल रेकार्ड' (अमरीकी संसदीय कार्यवाही) है तो कांग्रेस (अमरीकी संसद) के सदस्यों और अन्य प्रवक्ताओं का मजाक उड़ाने वाले मिस्टर डूली और विल

रोजर्स जैसे भी हैं। हास्य एक ऐसा साधन था जिसके द्वारा अमरीकी लेखक जनता को बुरा-भला कहते हुए भी जनता से मान प्राप्त कर सकता था। जन-बोली और साहित्य की अन्य ऐसी सामग्री का इस्तेमाल करने का भी यह एक तरीका था, गंभीर लेखन में जिसका उपयोग नहीं हो सकता था। अमरीकी व्यवहार की वास्तविक अनौपचारिकता को व्यक्त करते हुए इसने एक ऐसी अमरीकी गद्य-शैली को जन्म दिया है जिसके प्रथम कुशल लेखक मार्क ट्वेन थे और जिसके सरल प्रवाह का अनुकरण अंग्रेज लेखक नहीं कर सकते। इससे केवल गद्य-शैली को लाभ हुआ हो, ऐसा नहीं है। गीतों का एक अमरीकी लोक-काव्य है, जिसमें नीग्रो लोगों की देन काफी है, और जो बहुत ही सशक्त है।

और फिर, युरोप के साथ निरन्तर सम्बन्ध तो रहा ही है—युरोप, जो बुराई का स्थान माना गया था, लेकिन जो प्रेरणा का अनन्त स्रोत भी रहा है। युरोप के प्रभाव, युरोप की श्रेष्ठतर प्रतिभा का खंडन किया गया है, उसे स्वीकार किया गया है, और उसकी पीड़ा भोगी गयी है। निरन्तर यह भविष्यवाणी की गयी है कि अन्ततः अमरीका श्रेष्ठ सिद्ध होगा। अमरीकियों से कहा गया कि वे युरोप को भूल जाएँ और स्थानीय लेखक के रूप में लिखें। लेकिन युरोप बार-बार अमरीकी कल्पना में आकर ध्यान खींचता रहा है। वस्तुतः कुछ अमरीकी किसी भी युरोपीय व्यक्ति से ज्यादा अच्छे युरोपीय रहे हैं ; बेन्जामिन फ्रैन्कलिन और काउन्ट रमफोर्ड से लेकर टी० एस० इलियट और एजरा पाउन्ड तक, विशेष प्रतिभा और सार्वभौम प्रकृति वाले अमरीकी हमेशा ही होते रहे हैं। संयुक्त-राज्य अमरीका के सम्बन्ध में अपनी स्वामित्वपूर्ण भावना के फलस्वरूप अंग्रेज इस बात को अच्छी तरह नहीं समझते कि युरोप और अमरीका को जोड़ने वाली कड़ियों में कितनी ऐसी हैं जिनकी शुरुआत इंगलिश चैनेल के उस पार होती है—उदाहरण के लिए, कितने अमरीकी जर्मन विश्वविद्यालयों में पढ़ा करते थे।[1]

अगर अमरीका के लिए युरोप की एक पुराकथात्मक भूमिका रही है, तो युरोप के लिए अमरीका की भी, यद्यपि कम उलझी हुई, एक भूमिका रही है—

१. कुछ सर्वप्रथम ऐसे व्यक्तियों की चर्चा (जिनमें एवरेट, टिकनॉर, बैन्क्रॉफ्ट और लॉन्गफेलो भी हैं) ओरी डब्ल्यू. लॉन्ग की पुस्तक 'लिटरेरी पायनीयर्स : अर्ली अमेरिकन एक्सप्लोरर्स ऑफ़ युरोपियन कल्चर' (कैम्ब्रिज, मैसाचुसेट्स, १९३५) में की गयी है।

नवीनता, अनगढ़पन, धन, हिंसा और असम्भाव्यता के देश के रूप में। अपने चरित्र की इस तस्वीर के प्रति अमरीकी स्वयं आकर्षित भी होते हैं, लेकिन कुछ बुरा भी मनाते हैं। जैसा कई आलोचकों ने संकेत किया है, अमरीकी लेखन साहित्य सम्बन्धी दो धारणाओं में विभाजित रहा है, एक परिष्कृत, युरोप-आधारित धारणा और दूसरी 'देशी' साहित्य सम्बन्धी धारणा। एक आलोचक ने इन दो प्रकार के लेखकों का नामकरण 'पीले चेहरे' और 'लाल चमड़ी' किया है और हेनरी जेम्स तथा वाल्ट ह्विटमैन को इनके प्रतिनिधि रूप में लिया है।[१] यह एक ऐसा सुगम विभाजन है जिसे दिमाग में रखना अंग्रेज पाठक के लिए लाभदायक होगा। एक और सामान्य और उपयोगी विभाजन (यद्यपि बिल्कुल पहले जैसा नहीं) उन लेखकों के बीच है जो एक ओर उस युगीन आशावाद को व्यक्त करते हैं जिसकी चर्चा ऊपर की गयी है, जैसे एमर्सन और ह्विटमैन तथा दूसरी तरफ ऐसे लेखक हैं जो नैतिक प्रगति सम्बन्धी अपने देशवासियों के विश्वास को शंका से देखते हैं, जैसे हॉथार्न, मेल्विले और हेनरी जेम्स। ये दोनों ही प्रकार के विभाजन सैद्धान्तिक पराकाष्ठाओं पर आधारित हैं—किसी भी एक लेखक को किसी एक कोटि के उदाहरण स्वरूप नहीं रखा जा सकता।

यद्यपि अमरीकी साहित्य में इस प्रकार कई बहुत-कुछ स्थायी प्रवृत्तियाँ प्रकट होती हैं, लेकिन वह गतिहीन नहीं रहा। उसका स्वर हर दशक में बदलता रहा है। और उन्नीसवीं सदी के प्रारम्भ और अन्त के स्वरों में असाधारण परिवर्त्तन है। भविष्य में विश्वास यद्यपि अभी भी दृढ़ है, किंतु उसे कई गहरे धक्के लग चुके हैं; 'अधिकृत' दृष्टिकोण की गहरी आलोचना की गयी है, 'जनता' का कुछ लेखकों ने तिरस्कार किया है (या उपेक्षा की है, विशेषतः आधुनिक अमरीकी कवियों ने) और 'राष्ट्र' को एक भावुक कल्पना माना है। परिवर्त्तित मनःस्थिति की एक विशेषता दक्षिणी साहित्य का विकास है। अमरीका की सामान्य पुराकथा को चुनौती देते हुए, दक्षिण ने अपने को एक बहुत ही दकियानूसी विरोधी पुराकथा में फँसा लिया था जो रचनात्मक प्रयास की शत्रु थी और जे० गॉर्डन फूग्लर ने अपनी प्रसिद्ध पंक्तियों में उचित ही कहा था :

१. फ़िलिप राव, 'पेल फ़ेस ऐन्ड रेडस्किन', 'इमेज ऐन्ड आइडियाज़' में पुनः मुद्रित (नॉर्फ़ाक, कॉनेक्टिकट, १९४८)।

"हाय, बेचारा दक्षिण, उसके कवियों की संख्या घटती जाती है;
साहित्य में उसकी रुचि कभी भी अधिक नहीं थी ।"

किन्तु १९२० तक आते-आते, अपने क्षेत्र की अनुदारता के कुछ तत्वों को ईमानदारी से कायम रखते हुए भी, दक्षिणी लेखक उसकी समस्याओं को बहुत-कुछ तटस्थ होकर देख सकता था और इस तरह उसमें मिलने वाली आसाधारण सामग्री का उपयोग कर सकता था। अमरीका के इस भाग में निश्चय ही अतीत को कहीं बाहर, युरोप में खोजने की जरूरत नहीं थी—हर कोने में अतीत लेखक के सामने था।

ये कुछ विषय हैं जिनकी चर्चा आगे अध्यायों में की गयी है। मैं आशा करता हूँ कि पाठक मेरे इस विश्वास से सहमत होंगे कि ये विषय प्रासंगिक हैं। मुझे आशा है कि अमरीकी साहित्य में मुझे जो आनन्द मिला है, उसका कुछ अंश मैं पाठक तक पहुँचा भी सकूँगा। अमरीकी आकांक्षाओं का मजाक उड़ाना आसान है—हमारे राष्ट्रीय मनोरंजन का यह भी एक अंग रहा है। इसी तरह, अमरीकी लेखक को एक मानसिक संघर्ष से पीड़ित व्यक्ति के रूप में चित्रित करना भी आसान है, क्योंकि सांस्कृतिक दृष्टि से उतना ही विस्थापित है जितना दक्षिण अफ्रीका का वह कबाइली जो साल में आधे समय किसी युरोपीय अहाते में काम करता है। अगर पाठक पर कुछ इस तरह का प्रभाव पड़ता है, तो वह मेरा उद्देश्य नहीं है, हर राष्ट्र की अपनी साहित्यिक समस्याएँ होती हैं, और हर लेखक उनके प्रति जागरूक नहीं होता। कुछ लेखकों के लिए अपना कार्य क्षेत्र परिभाषित करने में ये समस्याएँ बाधक होने के बजाए सहायक होती हैं। हर लेखक जो कुछ कर सकता है, करता है। और राष्ट्रीय साहित्य तो होते हैं, लेकिन राष्ट्रीयता की परिधि के बाहर भी लेखक की एक दुनिया होती है जिसमें हर लेखक हरमन मेल्विल के शब्दों में कह सकता है :

"उन्हें रत्न और माणिक के ढेर लगाने दो—होने दो वैभवशाली जैसे सोफी :
मेरा लक्ष्य तो यही है कि कला के सागर से, एक रस-डूबा मोती निकाल लाऊँ !"

(सोफ़ी—दुनियादार, प्राचीन यूनान में 'जीवन की सफलता' की शिक्षा देने वाले—अनु०)

उपनिवेश काल में

जेम्सटाउन और यॉर्कटाउन में केवल बीस मील का अन्तर है, लेकिन इतिहास में इनका अन्तर पौने दो शताब्दियों का है। उत्तरी अमरीका में अपनी पहली सफल बस्ती अंग्रेजों ने १६०७ में जेम्सटाउन में बनायी। अन्तरीप के उस पार ही यार्कटाउन में १७८१ में कॉर्नवालिस की घिरी हुई सेना ने बीन पर बजती हुई 'दुनिया उलट गयी है' (दी वर्ल्ड टर्न्ड अपसाइड डाउन) की धुन के साथ जनरल वाशिंगटन के सामने आत्म समर्पण किया। हम सब जानते हैं कि इससे अमरीका पर ब्रिटिश प्रभाव का अन्त नहीं हुआ। बहुत कुछ ऐसा किया जा चुका था जिसे कोई भी चीज मिटा नहीं सकती थी। भाषा, संस्थाओं, और विचार धाराओं में, महाद्वीप के अटलांटिक तट पर बसे हुए तेरह उपनिवेशों ने अनिवार्य ही उस देश की कुछ विशेषताएँ ग्रहण कर ली थीं जिसे नैथेनिएल हॉथार्न ने स्वतन्त्रता के सत्तर वर्ष बाद भी 'हमारा पुराना घर' कहा था।

फिर भी, उपनिवेशों में बसे हुए लोगों के अपने अनुभव ऐसे थे जो उन्हें इंगलिस्तान और यूरोप से अलग करते थे। उन्हें अपरिचित मौसमों और फसलों के अनुकूल अपने को ढालना था; आदिवासियों से व्यवहार करना था; नाप-जोख करके नक्शे बनाने थे, जमीन साफ करके पेड़ और फसलें लगानी थीं, निर्माण करना था और काम चलाने के ढंग निकालने थे। औपनिवेशिक काल के अन्त तक नये देश का अजनबीपन कम हो गया था और सुविधाएँ बढ़ गयी थीं। शाब्दिक और लाक्षणिक दोनों ही अर्थों में, कुछ घरों के फर्श पर कालीनें बिछ गयी थीं, जहाँ पहले आकर बसने वाले लोग नंगी ज़मीन पर रहते थे या तख्तों

पर सोते थे। किन्तु, प्रथम वर्षों में जब हर चीज अनिश्चित थी, जीवन की परिस्थितियाँ सचमुच बड़ी कठिन थीं। 'पिल्ग्रिम फादर्स' (प्रोटेस्टेन्ट मतानुयायियों का एक दल, जो धार्मिक असहिष्णुता के कारण जेम्स बुनियन के नेतृत्व में अमरीका आ कर बस गया) जब १६२० में प्लाइमथ रॉक पर आकर उतरे तो उनकी दशा का वर्णन विलियम ब्रैडफोर्ड ने इन शब्दों में किया है :

"इस प्रकार विशाल महासागर को और उसके पहले तैयारी की मुसीबतों के समुद्र को पार करने के बाद……अब न उनका कोई मित्र था जो उनका स्वागत करता, न कोई सराय थी जहाँ मौसम की मार से पीड़ित उनके शरीरों को मनोरंजन या ताजगी मिलती, न कोई घर थे, न गाँव-कस्बे, जहाँ वे सहायता की खोज में जा सकते।………इसके अतिरिक्त, उनके सामने वन्य पशुओं और जंगली मनुष्यों से भरे हुए भयानक और सुनसान जंगल के सिवाय और क्या था ? और जंगली पशु और आदमी कितने अधिक थे इसका भी उन्हें कुछ पता नहीं था। और न ऐसा ही था कि वे किसी पहाड़ी की चोटी पर खड़े होकर इस बियावान से किसी ज्यादा अच्छे क्षेत्र पर नजर डाल कर आशान्वित हो सकें, क्योंकि जिस ओर भी वे नजर डालते, (सिवाय ऊपर आकाश में, ईश्वर की ओर) दिखने वाली वस्तुओं में कुछ भी ऐसा न था जिससे उन्हें दिलासा या सन्तोष मिलता। गर्मी बीत चुकी थी और सभी चीजें मौसम की मार से पीड़ित खड़ी थीं।………"

ऐसी परिस्थितियों में, प्रारम्भिक बसने वालों को स्वभावतः शिष्ट साहित्य पढ़ने या लिखने का अवकाश नहीं था। भावी आप्रवासियों को १६८५ में विलियम पेन की सलाह थी कि : 'आशाएँ कम रखो, फसल के पहले मेहनत का और लाभ के पहले खर्च का हिसाब रखो।' जहाँ तक साहित्य का सम्बन्ध है, उनके शब्द अधिकांश औपनिवेशिक काल के लिए सच हैं। अमरीका में कोई ऐसा लेखक नहीं हुआ जिसकी तुलना मिल्टन, ड्राइडेन, पोप, स्विफ्ट, स्टर्न या फील्डिंग से, या अगर ऐसे नाम लें जिनका मुख्य ध्येय धर्म था, तो बुनियन और जरमी टेलर से की जा सके। औपनिवेशिक काल में अमरीका को इसकी आशा भी नहीं थी।

'यहाँ पहले आज के कर्त्तव्य हैं, स्थूल के पाठ,
धन, व्यवस्था, यात्रा, शरणस्थल, उत्पादन, समृद्धि—

ये पंक्तियाँ व्हिटमैन की रचना 'पुरानी दुनिया के आलोचकों को संयुक्त राज्य का सम्बोधन' की हैं। लेकिन अमरीकी क्रान्ति के पहले न पुरानी दुनिया (युरोप) के आलोचकों की टीकाएँ थीं, न संयुक्त राज्य ही। केवल बियाबान के किनारे अलग-अलग उपनिवेश थे जो अपने लाभों को संचित करने और बढ़ाने में व्यस्त थे। सांस्कृतिक कार्यकलाप का पूर्ण अभाव नहीं था, विशेषतः न्यू इंगलैन्ड में, जहाँ १६३६ में उस संस्था की स्थापना हुई जो बाद में हार्वर्ड कालेज बना[१] और उसके पास ही १६३९ में एक छापेखाने की स्थापना हुई।[२] लेकिन सब मिला कर नयी दुनिया पुरानी दुनिया की साहित्यक कृतियों को स्वीकार करके ही सन्तुष्ट थी— जब उसे उनके लिए समय मिलता, और अगर वे उसे उपयुक्त लगतीं। यद्यपि युरोप से आने वाले लगभग हर जहाज में किताबें भी होती थीं, किन्तु अधिकांश औपनिवेशिक बस्तियों में साहित्यिक रुचियाँ आरम्भ में काफी सीमित थीं।

न्यू इंगलैन्ड का वर्णन करने के लिए "प्योरिटन" (शुद्धतावादी) शब्द का प्रयोग किया जाता रहा है। असंख्य अवसरों पर ऐसा कहा गया है कि साहित्य और कला पर शुद्धतावादी न्यू इंगलैन्ड के अभिशाप से अमरीका अभी तक पीड़ित है। १९२० के दशक के परिचित अभियोगों के अनुसार प्योरिटन (शुद्धतावादी, कैथोलिक मत के विरुद्ध, आचार की शुद्धता पर बहुत अधिक जोर देने वाले प्रोटेस्टेन्ट मतानुयायी) आनन्द विहीन पाखंडी थे। एच० एल० मेन्केन और अन्य आलोचक[३] इस प्रकार की मजाकों का आनन्द लिया करते थे कि :

१. अन्य अमरीकी कालेजों की स्थापना के वर्ष ये हैं : १६९३, विलियम ऐन्ड मेरी (विलियम्स बर्ग, वर्जिनिया); १७०१, येल (न्यू हैवेन, कॉनेक्टिकट); १७४६, प्रिन्सीटन (न्यू जरसी); १७५१, पेन्जेलवेनिया (फ़िलाडेल्फ़िया); १७५४, कोलम्बिया (न्यू यॉर्क) और डार्ट मथ (हनोवर, न्यू हैम्पशयर); १७६४, ब्राउन (प्रॉविडेन्स, रोड आइलैन्ड)।

२. इसके उपरान्त १६९० के बाद तक उपनिवेशों में कोई और छापाखाना स्थापित नहीं हुआ; उस समय फ़िलाडेल्फ़िया और न्यू यॉर्क में एक-एक छापाखाना खुला। १७१५ तक बोस्टन में पाँच छापेखाने हो गये थे।

३. अपनी पत्रिका 'अमेरिकन मर्करी' में लिखते हुए १९२५ में मेन्केन और उनके मित्र जॉर्ज जीन नाथान ने शुद्धतावाद की परिभाषा इस प्रकार की थी : 'बार-बार उठता हुआ डर कि कहीं कोई सुखी न हो।'

"जब पिलग्रिम फादर्स उतरे तो उन्होंने घुटने टेक कर ईश्वर को धन्यवाद दिया और फिर आदिवासियों पर टूट पड़े।"

(When the Pilgrim Fathers landed, they fell upon their knees— and then upon the aborigines)

शुद्धतावादियों द्वारा ईश्वर के उद्देश्यों को परखने की चेष्टा में उन्हें विनोद की बड़ी सामग्री मिलती थी; उदाहरण के लिए जॉन विन्थ्रॉप (१५८८-१६४९) द्वारा इस घटना पर विचार कि उनके पुत्र के पुस्तकालय में चूहों ने ऐंग्लिकन मत (एलिजाबेथ प्रथम द्वारा प्रतिष्ठापित इंगलिस्तान का राज्य-धर्म) की प्रार्थना-पुस्तक तो कुतर डाली लेकिन अन्य किसी वस्तु को नहीं छुआ। वे 'नील नियमों' ('ब्लूलॉज'—कानेक्टिकट प्रदेश में प्रचलित कड़े शुद्धतावादी नियम) का मजाक उड़ाते (इस बात को भूल कर कि इनमें से अधिकांश एंग्लिकन पादरी सैमुएल पीटर्स ने १७८१ में अपनी विरोध-भावना के कारण गढ़े थे)। उपनिवेश कालीन न्यू इंगलैन्ड में उपन्यास और नाटक के अभाव और शुद्धतावादी कविता के प्रायः अभाव से उन्होंने नतीजा निकाल लिया कि अमरीकी साहित्य का जन्म के समय ही गला घुट गया।

१९२० के दशक के बाद शुद्धतावादी जीवन और विचारों की अधिक सहानुभूति से समीक्षा हुई है जिसमें हारवर्ड के विद्वान सैमुएल इलियट मॉरिसन, पेरी मिलर और केनेथ मरडॉक प्रमुख रहे हैं। यह स्पष्ट हो गया है कि उनकी आरम्भिक कठिनाइयों को देखते हुए, न्यू-इंगलैंड की बस्तियों में आश्चर्यजनक मात्रा में साहित्य-रचना हुई (अगर, जैसा कि चाहिए, हम साहित्य में धर्मशास्त्र इतिहास, घटनावर्णन, निजी डायरियाँ और अन्य ऐसी रचनाओं को भी शामिल करें)। विशेषतः जोनाथन एडवर्ड्स (१७०३-५८) को श्रेष्ठ बौद्धिक प्रतिभा के लेखक के रूप में प्रस्तुत किया गया है। शुद्धतावाद का विरोध बहुत ही अतिशयोक्तिपूर्ण था। लेकिन अब इस बात का भी कुछ खतरा है कि विद्वान लोग उलटी दिशा में गलती करें— यद्यपि यह गलती अब तक जैसी या उतनी गैर जिम्मेदार नहीं होगी।[1] पहले की तीखी आलोचनाओं में पुरखों का पुरखों के

१. इस विवाद का एक उपयोगी, संक्षिप्त विवरण जॉर्ज एम. वालर द्वारा सम्पादित 'प्रारम्भिक अमरीका में शुद्धतावाद' ('प्युरिटनिज्म इन अर्ली अमेरिका-बोस्टन, १९५०) में है, जो 'प्रॉबलेम्स इन अमेरिकन सिवलिज़ेशन' शीर्षक के अन्तर्गत प्रकाशित प्रशंसनीय एमहर्स्ट ग्रन्थमाला का एक ग्रन्थ है।

रूप में उपहास किया गया था। लेकिन हाल ही में औपनिवेशिक साहित्य, विशेषतः न्यू-इंगलैंड के साहित्य की जो बहुत अधिक प्रशंसा की गयी है, उसके पीछे क्या 'पूर्वज-पूजा' का कोई तत्व नहीं है ? अमरीकी साहित्य के इतिहासकारों ने वॉन विक ब्रुक के प्रसिद्ध शब्दों में, 'उपयोगी अतीत' की खोज करते हुए स्वभावतः अपने साहित्य की परंपरा को जहाँ तक हो सके पीछे तक ले जाने की चेष्टा की है और उसकी सत्यता पर जोर दिया है। उन्होंने एक शुद्धतावादी परम्परा को प्रतिष्ठित करने की भी चेष्टा की है। कई दृष्टियों से उनके द्वारा औपनिवेशिक लेखन की पुनः व्याख्या आवश्यक थी; और इस क्षेत्र के श्रेष्ठतम विद्वानों ने अतिशयोक्तिपूर्ण दावे भी नहीं किये हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से औपनिवेशिक लेखन बड़े महत्त्व का है। केवल यह बात ध्यान में रखने की है कि साहित्य के रूप में उसका महत्त्व उतना नहीं है। ऐसा कह कर हम शुद्धतावादी दिमाग के प्रशंसा योग्य गुणों से इन्कार नहीं करते (न्यू-इंगलैण्ड के दक्षिण के उपनिवेशों को फिलहाल छोड़ दें): उसका साहस, उसकी ईमानदारी, उसकी सोद्देश्यता। न हम यही कहते हैं कि कोई शुद्धतावादी परंपरा थी ही नहीं— न्यू-इंगलैंड की एक विशिष्ट नैतिक और सामाजिक व्यवस्था थी जिसका प्रभाव संयुक्त राज्य अमरीका के काफी बड़े हिस्से में फैला। किन्तु लेखकों के लिए, क्रान्ति के बाद और हमारे समय तक, यह परंपरा कोई सबल, प्रेरक शक्ति नहीं रही। हॉथॉर्न, और कुछ एक सीमा तक हैरिएट बीचर स्टॉवे, जे० जी० ह्विटर, और शायद जे० आर० लावेल को छोड़कर, उन्नीसवीं शताब्दी के प्रमुख लेखकों में कौन इससे बहुत अधिक प्रभावित हुआ ? साठ वर्ष की आयु के बाद लॉन्गफेलो ने यह स्वीकार किया कि जोनाथन एडवर्ड्स को वे पढ़ना तो चाहते थे, लेकिन पढ़ा नहीं। और लॉन्गफेलो, कुछ चलनी दिमाग के होने पर भी, एक सुपठित व्यक्ति थे। जो भी हो, अपने समकालीन अधिकांश लेखकों की भाँति अपने क्षेत्र के साहित्य की अपेक्षा यूरोप के पुराने साहित्य का आकर्षण उनके लिए अधिक था। फिर परंपरा के सबल न होने का शायद यह एक कारण भी है और परिणाम भी, कि औपनिवेशिक लेखन की कई कृतियों को प्रकाशन के लिए बहुत दिनों तक प्रतीक्षा करनी पड़ी। बड़े जॉन विन्थ्रॉप का 'जर्नल' (डायरी) १७९० तक प्रकाशित नहीं हुआ और उसका संपूर्ण रूप में ('न्यू-इंगलैण्ड का इतिहास' नाम से) १८२५-२६ तक।

विलियम ब्रैडफोर्ड (१५९०-१६५७) का 'हिस्टरी ऑफ प्लाइमथ प्लान्टेशन' जिसकी पांडुलिपि क्रांति के दिनों में खो गयी थी और फिर फुलहेम पैलेस के पुस्तकालय में मिली, पूर्ण रूप में १८५६ तक नहीं छपा। सारा केम्बिल नाइट का जर्नल १८२९ तक प्रकाशित नहीं हुआ और सैमुएल सेवाल (१६५२-१७३०) की डायरी १८७८-८२ तक। एडवर्ड टेलर (लगभग १६४४-१७२९) की कविताएँ १९३७ तक पांडुलिपियों में ही पड़ी रहीं, जब उनका कुछ अंश प्रकाशित हुआ।

जहाँ तक न्यू-इंगलैंड के लेखन के गुणों का सवाल है, आमतौर पर यह स्वीकार किया जा सकता है कि शुद्धतावादी वातावरण कल्पनाशील साहित्य के प्रतिकूल था। लेकिन इस बात को अतिरंजित नहीं करना चाहिए क्योंकि पहली बस्तियों की स्थापना के बाद एक शताब्दी के अन्दर ही शुद्धतावादी नियम बहुत-कुछ ढीले पड़ गये थे। इसके अतिरिक्त जो उपनिवेश न्यू-इंगलैंड में नहीं थे और जहाँ कड़े धर्म-शास्त्रीय नियमों की प्रतिष्ठा नहीं हुई थी, वहाँ भी सत्रहवीं शताब्दी के अन्त तक अधिक स्वतन्त्र प्रकार के साहित्य का सृजन बहुत कम हुआ। किन्तु स्वयं न्यू-इंगलैंड में, कॉनेक्टिकट और मॅसाचुसेट्स प्रदेशों में काल्विन (शुद्धतावादियों के नेता और मत के प्रतिष्ठापक) के अनुयायियों की बस्तियों की पहली पीढ़ियों ने केवल मनोरंजन के लिए कुछ भी नहीं लिखा। वे अपने को ईश्वर के दूत समझते थे जो उसके 'चमत्कारजनक विधान' के अन्तर्गत उसके भक्तों के लिए नये घर बसाने और आदिवासियों का मत बदलने (या उनका नाश करने) के लिए भेजे गये थे; आदिवासी, जिनके बारे में कॉटन मेथर (१६६३-१७२८) ने कहा था, '(समय के) वे घृणित अवशेष, जिन्हें सम्भवतः शैतान बहका कर······इस आशा से यहाँ ले आया था कि भगवान ईसू मसीह के उपदेश उनके ऊपर उसके एकछत्र साम्राज्य को बिगाड़ने या नष्ट करने के लिए यहाँ कभी आयेंगे ही नहीं।' पथ-प्रदर्शक के रूप में वे (शुद्धतावादी) बाइबिल को और अपनी अन्तरात्मा को लेकर चलते थे।

ऐसे ईश्वर-केन्द्रित विश्व में जो प्रारंभिक साहित्य निर्मित हुआ वह विषय और शैली दोनों में ही धार्मिक विचारों से बहुत अधिक प्रभावित था। सर्वश्रेष्ठ लेखन वह माना जाता था जो चर्च के सामान्य सदस्य को इस बात का पूर्ण अनुभव करा सके कि पृथ्वी पर उसकी स्थिति कितने खतरों और परीक्षाओं से भरी

है। शुद्धतावादी जिस तरह रोमन कैथोलिक मत के चित्रों, मूर्तियों और कर्म-कांड की निन्दा करते थे, उसी तरह साहित्य में अतिरंजना उन्हें अप्रिय थी। सीधी-सादी शैली प्रशंसित होती थी, जिसमें न अनावश्यक अलंकार हों, न ऐसे सन्दर्भ जो अशिक्षितों की समझ में न आयें। न्यू-इंगलैण्ड के लेखक अपने को हमेशा अपने नियमों के अनुसार सीमित नहीं रखते थे। मिसाल के लिए नथेनिएल वार्ड के 'दी सिम्पिल कॉबलर ऑफ एग्गावाय' (१६४७) को लिया जा सकता है। इस रोचक पुस्तिका के स्त्रियों के फैशनों से संबंधित अंश का एक उद्धरण यह है :

"किन्तु जब मैं किसी तुच्छ-बुद्धि भद्रमहिला को प्रश्न करते सुनता हूँ कि इस सप्ताह रानी किस पोशाक में हैं, राज दरबार में शरीर के उघारेपन का कौन सा फैशन प्रचलित है......तो मैं उसे क्षुद्रता की प्रतिमूर्त्ति ही समझता हूँ, शून्य के भी चतुर्थांश से उत्पन्न, कुछ नहीं की चरम सीमा, जो सम्मान देने या बात मानने के बजाय लात मारने के योग्य है, अगर वह लात मारने योग्य पदार्थ की बनी होती।"

इसी तरह कॉटन मेथर द्वारा लिखित संक्षिप्त धार्मिक इतिहास 'मैग्नालिया क्रूस्टी अमेरिकाना' (१७०२) में असंख्य शास्त्रीय सन्दर्भ हैं। किन्तु ये असामान्य उदाहरण हैं। नथेनिएल वार्ड (लगभग १५७८-१६५२) पचास वर्ष की आयु के बाद ही मॅसाचुसेट्स में जाकर बसे थे। और यद्यपि कुछ अन्य शुद्धतावादी लेखक भी शास्त्रीय सन्दर्भों का प्रयोग करते थे (साथ ही 'अनाग्राम' जैसी साहित्यिक विधियों का भी)[1], किन्तु कॉटन मेथर— जिन्होंने अपनी डायरी[2] में स्वीकार

१. उदाहरण : टॉमस डडले

आह ? वृद्ध, मरेगा ही—(रँगेगा ही)

(Thomas Dudley

ah ! old, must dye—)

लगभग १६४५ का यह अनाग्राम एच. एस. जान्ट्ज द्वारा सम्पादित 'न्यू-इङ्गलैंड की कविता की प्रथम शताब्दी' (दी फ़र्स्ट सेन्चुरी ऑफ़ न्यू-इङ्गलैन्ड वर्स—वार्सेस्टर, मॅसाचुसेट्स, १९४४) में पुनः मुद्रित हुआ है (पृष्ठ ३४)। (अनाग्राम—वाक्य या शब्द के शब्दों या अक्षरों को इस प्रकार रखना कि उसका अर्थ बदल जाए)

२. कॉटन मेथर की डायरी सर्वप्रथम १९११-१२ में प्रकाशित हुई।

किया कि 'गर्वपूर्ण विचार मेरी सर्वश्रेष्ठ कृतियों को भी दूषित कर देते हैं'—एक बिल्कुल ही विशिष्ट प्रकार का पांडित्य-प्रदर्शन करते हैं, जिसकी तुलना उपनिवेशों में किसी से भी नही की जा सकती, उनके विद्वान पिता इन्क्रीज मेथर (१६३९-१७२३) से भी नहीं।

अन्यथा, आम तौर पर, न्यू-इंगलैण्ड के लेखक बाइबिल पर निर्भर करते थे। वे न केवल बाइबिल के उद्धरणों द्वारा अपने तर्कों को प्रमाणित करते, बल्कि सारी स्थिति को बाइबिल में वर्णित स्थिति के रूप में देखते, वे अपने आप को यहूदियों के रूप में रखते और अपने शत्रुओं को यहूदियों के शत्रुओं के रूप में :

'इस प्रकार जब **विशिष्ट, चुने हुए लोगों** के एक उपनिवेश को एक **अमरीकी** *बियाबान में ले जाने की* **महान योजना** *कुछ प्रमुख व्यक्तियों द्वारा हाथ में ली* गयी, तो इस प्रमुख व्यक्ति को सभी लोगों की सहमति से **मूसा** के स्थान पर **चुना गया**, जो ऐसे महान कार्य के नेता हों।......"

जॉन विन्थ्रॉप के बारे में इस तरह से लिखना कॉटन मेथर को स्वाभाविक प्रतीत हुआ। बाइबिल से उन्हें और उनके समकालीन लेखकों को हर अवसर के उपयुक्त बिम्ब और उदाहरण मिल जाते थे। यह उनकी उद्गम-पुस्तक थी, कुछ वैसे ही जैसे, एक छोटी सीमा तक, उपनिवेशों के बढ़ई अपने सामान के डिजाइन चिपेन्डेल और इंगलिस्तान में उनके समकालीन अन्य कारीगरों के सूची पत्रों से लेते थे। कुछ अर्थों में यह एक उत्तम प्रभाव था जो अन्यथा नीरस वार्त्ताओं में कुछ रस पैदा कर देता था। उदाहरण के लिए, विलियम ब्रैडफोर्ड के सशक्त गद्य पर इसका प्रभाव स्पष्ट है, जिनका **'इतिहास'** ('हिस्टरी') श्रेष्ठतम औपनिवेशिक रचनाओं में से एक है। किन्तु अन्य रूपों में इसने शुद्धतावादी लेखन को सीमित कर दिया, उसे धुँधला और प्राणहीन बना दिया। लेखकों की चेतना में बाइबिल के शानदार वाक्यांश बड़ी आसानी से आ जाते थे और उनकी अत्यधिक आदरणीयता के फलस्वरूप उनका निरन्तर इतना प्रयोग होता था कि वे पिटे-पिटाए अर्थहीन सूत्र मात्र रह जाते थे।

शायद बाइबिल की **प्रमुखता** औपनिवेशिक साहित्य और अंग्रेजी साहित्य के बीच समय के अन्तर को बढ़ाने में भी सहायक हुई। 'सत्रहवीं शताब्दी का

अंग्रेजी साहित्य' (सेवेन्टीन्थ-सेन्चुरी इंगलिश लिटरेचर)[1] में सी० वी० वेजवुड ने कहा है कि १६११ में जब बाइबिल का 'अधिकृत संस्करण' प्रकाशित हुआ, तो उसकी भाषा प्रकाशन के समय ही एक शताब्दी पुरानी थी। अगर ऐसा है (और अगर यह भी सच है कि 'अधिकृत संस्करण' ने शीघ्र ही जेनेवा संस्करण का स्थान ले लिया, और यह भी कि उपनिवेशों में बाइबिल का प्रभाव इंगलिस्तान से भी अधिक था), तो संभवतः औपनिवेशिक लेखन को पिछड़े रहने में सका भी हाथ रहा होगा। न्यू इंगलैण्ड के लेखक बहुधा विद्वान होने पर भी, हमेशा अपने समकालीन अंग्रेज लेखकों की रचनाओं से परिचित नहीं होते । रुचियाँ और फलस्वरूप शैलियाँ, पुरानी थीं। इंगलिस्तान में तात्विक वितात्रों का चलन समाप्त हो जाने के बाद, औपनिवेशिक अमरीका के सर्वश्रेष्ठ कवि एडवर्ड टेलर ने तात्विक कविताएँ लिखीं। मिल्टन और मार्वेल अपने जीवन-काल में न्यू-इंगलैन्ड के बहुत कम पाठकों तक पहुँच पाये। एडमन्ड वालर की कविताओं को उनकी मृत्यु के बारह वर्ष बाद, १६९९ में (बोस्टन के डा० बेन्जामिन कोलमैन के द्वारा) अमरीका में प्रवेश करने का अवसर मिला। ऐसा लगता है कि हार्वर्ड के अध्यक्ष इन्क्रीज मेथर, शेक्सपीयर और बेन जॉन्सन को, और—इससे भी अधिक आश्चर्य की बात है—बुनियन को भी नहीं जानते थे।[2] अपने देश में उनका उत्कर्ष-काल बीत जाने के कई वर्ष बाद भी अमरीका में ध्यान पूर्वक ऐडिसन और स्टील का अनुकरण किया जाता था। और जब अट्ठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में अमरीकी लोग राजनीतिक विवाद की ओर मुड़े, तो संभवतः इसी भाँति, लॉक जैसे सत्रहवीं शताब्दी के विचारकों को पढ़ने का प्रभाव शैली को दकियानूसी बनाने में पड़ा हो।

शुद्धतावादी लेखन को प्रभावित और सीमित करने वाला एक तत्व यह विश्वास भी था कि छोटी से छोटी घटना के पीछे भी या तो ईश्वर का हाथ

---

१. ऑक्सफ़ोर्ड, १९५०, पृष्ठ १६।

२. देखिए, टामस जे. वर्टेनबेकर की 'दी अर्ली अमेरिकन्स', १६०७-९० (न्यूयॉर्क, १९२७), पृष्ठ २४०-४१। किन्तु बेन्जामिन फ्रैंकलिन (१७०६-९०) ने, जिन्होंने अपना बचपन बोस्टन में बिताया, अपनी आत्म कथा में बुनियन की रचनाओं के प्रति अपने प्रारम्भिक चाव का वर्णन किया है, जो छोटे, सस्ते संस्करणों में उपलब्ध थीं।

होता है या शैतान का। कभी-कभी संकट के समय शक्ति के दर्शन या धर्मनिष्ठ व्यक्ति की सौम्यता के फलस्वरूप कुछ मार्मिक पंक्तियाँ मिल जाती हैं, जैसे सैमुएल सेवाल की पुस्तिका का यह सुन्दर उद्धरण जिसमें उन्होंने 'बुक ऑफ रेवेलेशन, (ईश्वरीय ज्ञान की पुस्तक--ईसाइयों का एक धर्म ग्रंथ) पर विशेषतः न्यूबरीपोर्ट के प्रसंग में विचार किया है :

"जब तक......मेरीमैक के नदी-नालों में साल्मन और स्टर्जन (मछलियाँ) तैरेंगी;......जब तक सागर-पक्षी को अपने आने का समय ज्ञात रहेगा और अनुकूल मौसम में अपने परिचित स्थानों पर आना वह नहीं भूलेगा; जब तक टर्की-हिल (पहाड़ी) के सामने विनय से झुके हुए मैदानों में उगी हुई घास पर पशु चरेंगे;......जब तक किसी आजाद और निर्दोष कबूतर को कस्बे में कोई सफेद बलूत या अन्य वृक्ष मिलता रहेगा जिस पर वह बैठे, चुगे या घोंसला बनाये;......जब तक प्रकृति वृद्धा और क्षीण नहीं हो जाती, बल्कि मक्की के पौधों की पंक्तियों को निरन्तर जोड़ों में विकसित करती रहेगी......तब तक ईसाई वहाँ जन्म लेंगे, और पहले इस योग्य बनाये जाने के बाद, यहाँ से और आगे ले जाये जाएँगे, ताकि वे (ईश्वरीय) ज्योति में सन्तों के उत्तराधिकार में भागीदार बनें।"

सेवाल, जिनकी 'डायरी' शुद्धतावादी साहित्य की सर्वाधिक आकर्षक रचनाओं में से है, यहाँ स्पष्टतः स्थान और विकासमान वस्तुओं के प्रति अपना प्रेम प्रदर्शित करते हैं। और यह बात कि न्यूबरीपोर्ट केवल रास्ते का एक पड़ाव है, परम्परा का पालन मात्र प्रतीत होती है। लेकिन न्यू-इंगलैंड के अन्य बहुतेरे लेखन में, विशेषतः सत्रहवीं शताब्दी के लेखन में, विन्थ्रॉप के चूहों जैसी बातें बार-बार मिलती हैं; या कुछ भाषणों की पांडुलिपि खो जाने पर कॉटन मेथर का फैसला कि 'भूत या अदृश्य-जगत के एजेन्ट ही चोर थे।' दुर्लभ अपवादों को छोड़ कर, मानवीय उद्देश्यों का विश्लेषण अगर किया भी गया है तो बड़े फूहड़ ढंग से। वास्तविक भावना कभी-कभी झाँकती है, लेकिन तुरन्त ही दकियानूसी धार्मिकता के द्वारा पीछे ढकेल दी जाती है। उदाहरणार्थ, अपने मृत बच्चे के शोक में ऐन ब्रैडस्ट्रीट (लगभग १६१२-७२) ने लिखा है :

"वृक्ष बड़े हो जाने पर सड़ें, यह उनकी प्रकृति है,
और सेब और अलूचे पूरी तरह पक जाने पर गिरते ही हैं,
और घास और मक्की अपने मौसम में कटती हैं,
और जो ऊंचा और सशक्त है, उसे भी समय गिरा देता है।
लेकिन नया उगा पौधा नष्ट हो जाए,
और नयी खिली कलियों का जीवन इतना छोटा हो,
यह उस (ईश्वर) का ही हाथ है जो प्रकृति और भाग्य का निर्देशन करता है।"

अंतिम पंक्ति बिल्कुल ही लँगड़ी है और इसके पूर्व की गंभीर भावनायुक्त दो पंक्तियों के कारण और भी अखरती है। इसी प्रकार अपनी सश्रम लिखी गयी कविता 'एलेजी अपॉन दी डेथ आफ दी रेवरेन्ड मिस्टर थामस' (१६७७) में उरियन ओक्स (लगभग १६३१-८१) निम्न पंक्तियों में एक दुखती हुई रग को छू लेते हैं :

"मेरा प्रियतम, निकटतम, हार्दिक-मित्र चला गया।
चला गया मेरा मधुर साथी, मेरी आत्मा का आनन्द !
अब एक शोर-भरी भीड़ में बिल्कुल अकेला हूँ,
और जी चाहता है सारी दुनिया से विदा ले लूं—"

लेकिन बाद की पंक्तियों में इनके सारे प्रभाव को नष्ट कर देते हैं :—

"मेरा सहारा बना रहे ! ईश्वर जीवित है : वह बना रहे,
मेरा सब-कुछ, जैसा कि आज है।"

फिर, आदिवासियों द्वारा १६७६ में पकड़ी गयी एक पादरी की पत्नी, मेरी रौलैन्डसन (लगभग १६३५-१६७८) ने अपने अनुभवों का वर्णन सादगी और सौम्यता के साथ किया है, लेकिन हत्याकांड करने में आदिवासियों को सफलता प्रदान करने में ईश्वर के उद्देश्य का एक पेचीदा विश्लेषण भी अपने विवरण में शामिल कर लिया है।

दृष्टान्त के रूप में भी, कथा-साहित्य का न्यू-इंगलैंड में कोई स्थान नहीं था। भजनों और लोक-गीतों के अलावा, कविता का स्थान भी नगण्य था। केवल

तीन शुद्धतावादी कवि ऐसे हैं कि उनका जिक्र किया जाए—ऐन ब्रैडस्ट्रीट, एडवर्ड टेलर और माइकेल विगिल्सवर्थ (१६३१-१७०५)। विगिल्सवर्थ ने अपनी लम्बी कविता 'प्रलय का दिन' ('दी डे ऑफ डूम, १६६२) में काल्विनवादी सिद्धान्तों का विस्तृत प्रतिपादन किया है, लेकिन यह कविता और उनके अन्य धर्म-शास्त्रीय पद्य-ग्रन्थ सस्ती तुकबन्दियों के स्तर से बहुत ऊपर नहीं उठते। शायद 'प्रलय का दिन' का सबसे कुख्यात पद वह है जिसमें ईश्वर शैशवावस्था में मरने वालों के भाग्य का निर्णय करता है, जिन्होंने 'निजी रूप से न कुछ अच्छा किया था, न बुरा':

यह एक अपराध है, अतः आनन्द में
रहने की आशा तुम नहीं कर सकते;
लेकिन नरक में सबसे सुविधाजनक कमरा
तुम्हें मिलने की अनुमति मैं दूँगा।
यशस्वी महाराज (ईश्वर) के यह उत्तर देने पर,
वे चुप हो जाते हैं और तर्क-वितर्क नहीं करते,
उनकी अन्तरात्माओं को यह स्वीकार करना पड़ता है
कि उस (ईश्वर) के कारण अधिक सबल हैं।

ऐन ब्रैडस्ट्रीट का गद्य, 'मेडीटेशन्स' और उनकी कविताएँ, जो सर्व-प्रथम लन्दन में (१६५०) 'हाल ही में अमरीका में जन्म लेने वाली कला की दसवीं देवी' (दी टेन्थ म्यूज लेटली स्प्रंग अप इन अमेरिका)— यूनानी पुराकथाओं के अनुसार कलाओं की नौ देवियाँ हैं—अनु०— शीर्षक से प्रकाशित हुई, दोनों ही अधिक रोचक हैं। इस प्रकार उनकी कविताएँ 'मैचलेस ओरिण्डा' के नाम से विख्यात प्रथम अंग्रेज कवियित्री कैथलीन फिलिप्स से एक वर्ष पूर्व प्रकाशित हुई। वे प्रारम्भिक औपनिवेशिक अमरीका में एक परिवार की माँ थीं, इस कारण उनकी उपलब्धि ओरिण्डा से भी बड़ी है, विशेषतः अगर हम उन पंक्तियों को याद करें जो जॉन विन्थ्रॉप ने १६४५ में एक शुद्धतावादी अधिकारी की युवा पत्नी के बारे में लिखी थीं :

"वह एक खेदजनक रोग से ग्रस्त हो गयी थीं, उनकी समझ और बुद्धि नष्ट हो गयी। उन्होंने कई पुस्तकें लिखी थीं और अपने को पूरी तरह पढ़ने और लिखने

में लगा देने के कारण पिछले वर्षों में उनका यह रोग बढ़ता गया।......क्योंकि अगर वे घरेलू कामकाज में लगी रहतीं, और ऐसी बातों में जो स्त्रियों का क्षेत्र हैं......तो उनकी बुद्धि बनी रहती।"

ऐन ब्रैडस्ट्रीट ने बाइबिल के अतिरिक्त ड् बार्तास (पन्द्रहवीं शताब्दी के फ्रांसीसी धार्मिक कवि) का भी अच्छा अध्ययन किया था— नॅथेनिएल वार्ड ने उन्हें 'बिल्कुल ड् बार्तासवादी युवती' कहा है और उनकी कविताएँ प्रथम श्रेणी की न होने पर भी आकर्षक हैं। किन्तु उन्होंने ऐसा कुछ भी नहीं लिखा जिसे एडवर्ड टेलर की सर्वश्रेष्ठ पंक्तियों के समकक्ष रखा जा सके। टेलर ने, जो बीस वर्ष की आयु के बाद अमरीका आये, अपना अधिकांश जीवन मेसाचुसेट्स के एक सीमांत क्षेत्र में एक पादरी के रूप में बिताया। उनकी कविताएँ इतने दिनों तक उपेक्षित रहने के बाद हाल ही में प्रकाश में आयी हैं और उनके सांग रूपक क्वार्लेस और क्रॉशॉ की याद दिलाते हैं :

"इस प्रकार ईश्वरीय विधान के सामान्य वाहन में
वे खेलते और तैरते
ज्योतिमय श्रेयस् को चले जाते हैं, अगर कोई पाखंड
उन्हें पीछे न ढकेल दे।"

कभी-कभी पाठक को उनमें एमिली डिकिन्सन से भी कुछ समता दिखाई देती है, जो बाद में उन्हीं की तरह, अपने काल में न्यू-इंगलैंड में अकेली थीं :

"कौन
अपने रक्त से मेरे दाग धोयेगा ?
ऐसे सामान को अपनी सुनहरी आलमारी में सजायेगा,
या अपने आले पर रखेगा ?"

कुछ ऐसा है कि टेलर अपने वातावरण से जकड़े हुए नहीं हैं। इसे स्वीकार करते हुए भी कि ये बातें केवल 'बुद्धि का विलास' हैं, वे आश्चर्यों की सूची में आनन्द लेते हैं[१] :

---

१. मेडीटेशन, फ़िफ्टीसिक्स, सेकेन्ड सीरीज़' (१७०३) में।

"स्ट्रॉसबर्ग की दीवाल-घड़ी, ड्रेसडेन की मेज-सज्जा,
रेग्सामॉन्ट की उड़ने वाली लोहे की तितली,
टुरियन की उड़ती हुई लकड़ी की चिड़िया,
और वह बनावटी मनुष्य जिसे ऐक्वनास ने मारा,
मार्क स्कैलिओटा का ताला, चाभी और जंजीर
जिसे एक मक्खी चलाती है,
हमारी रानी बेटी (एलिजाबेथ) के राज्य में...।"

यह अच्छी कविता नहीं है, लेकिन इसमें उच्च-कोटि के बिम्ब-विधान वाले अंश भी हैं :

"हरे रेशम के फीतों जैसी नदियों से
किसने इस धरती को इतनी सुन्दरता से पिरोया और सजाया ?
किसने समुद्रों को इस की किनारी बनाया, और इसको लटें,
जैसे चाँदी के डिब्बे में कोई रंग-बिरंगी गेंद ?
किसने इसका चँदोवा ताना ? या इसके पर्दे बुने ?
इस खेल के मैदान में गेंद की तरह सूरज को किसने फेंका ?"[१]

अमरीका के किसी अन्य शुद्धतावादी लेखक का शब्द भंडार इतना समृद्ध नहीं है, कॉटन मेथर जो स्वयं कभी-कभी कविताएँ लिखते थे, शायद उनके सबसे निकट आते हैं। किन्तु, अगर न्यू इंगलैंड का अधिकांश लेखन बहुत बोझिल है, तो कम से कम, छिछलेपन का दोष उसमें बहुत कम है। जहाँ लेखक किसी उपदेश की या किसी ऐतिहासिक विवरण की पेचीदगियों में खो जाते हैं, वहाँ भी वे पूरी तरह भटक नहीं जाते। मॅसाचुसेट्स के विलियम स्टॉउटन (१६३१-१७०१) ने कहा कि 'ईश्वर ने एक राष्ट्र में छँटनी की है, ताकि चुने हुए लोगों को इस बियावान में भेजे।' सत्रहवीं शताब्दी और अट्ठारहवीं शताब्दी के आरम्भ की रचनाओं में इसी प्रकार का विश्वास मिलता है। अपने 'फेनामेना क्वैडाम ऍपोकॉलिप्टिका' (Phaenomena Quaedam Apo Calyptica) (१६९७) में सैमुएल सेवाल ने भविष्यवाणी की है कि नया यरुशलम न्यू-इंगलैंड में होगा। उपदेशक अपने विषय से जूझता है, और अपने श्रोताओं का मन जीतने की चेष्टा

१. 'गॉड्स डिटरमिनेशन टर्चिंग हिज़ एलेक्ट' की भूमिका से।

में शक्ति नष्ट नहीं करता। इतिहासकार हर छोटी से छोटी घटना को अन्तिम महत्व की बात मान कर उसे लिखता है। यह नाटकीय शक्ति ही शुद्धतावादी लेखन की मुख्य शक्ति है और कॉटन मेथर की 'मैग्नालिया' जैसी रचनाओं के लम्बे-लम्बे नीरस, क्लिष्ट और कभी-कभी तो बेमतलब अंशों को आधुनिक पाठक की नज़रों में उठाने में बहुत-कुछ सहायक होती है :

"मैं ईसाई धर्म के आश्चर्यों के बारे में लिखता हूँ, जो यूरोप के अभावों से भाग कर अमरीकी तट पर आया है।"......

एक निर्णायक युद्ध चल रहा है। ईश्वर इसके परिणाम की प्रतीक्षा कर रहा है, और सारा भविष्य इसकी बातें करेगा। जैसा मेथर ने (हास्य के एक सुखद पुट के साथ) १६८८ से १६६८ तक आदिवासियों के साथ हुए संघर्ष के बारे में कहा :

"लेखक यह कल्पना करता है कि ट्रॉय के युद्ध का प्रसिद्ध इतिहास भी आदिवासी युद्ध के हमारे छोटे से इतिहास के पीछे आता है, क्योंकि सर्वश्रेष्ठ इतिहासवेत्ताओं ने होमर का खंडन किया है। प्रतीत होता है कि ट्रॉय की दीवालें सारी कवि के कागज से बनी थीं और लकड़ी के घोड़े की दुखद घटना सहित नगर के घेरे की कहानी, सारी केवल काव्य-कल्पना थी। और मुट्ठी भर आदिवासियों के साथ हमारा युद्ध चाहे बाहरी दुनिया को 'चूहों और मेंढकों का युद्ध'[1] से अधिक न लगे, किन्तु यहाँ हम लोगों के लिए इसका महत्व इतिहास का निर्माण करने वाला रहा है।"

नयी दुनिया के प्रति शुद्धतावादी दृष्टिकोण को धार्मिक तत्वों से अलग करके देखें तो उसका रूप भविष्य में विश्वास का बन जाता है, जिसकी चर्चा की जा चुकी है। शुद्धतावादी विचार के दूसरे पक्ष का अमरीकी दिमाग पर अपेक्षतया दुर्बल प्रभाव रहा है—वह विश्वास जिसे कॉनेक्टिकट के टॉमस हुकर (१५८६-१६४७) ने 'पाप की नारकीयता का अकल्पनीय घृणित रूप' कहा है— यद्यपि उसके अवशेष हमें हॉथार्न तक में दिखाई देते हैं।

वस्तुतः अट्ठारहवीं शताब्दी के आरम्भ में ही न्यू-इंगलैण्ड में इसके बन्धन ढीले होने लगे थे। पहली कब्रों के पत्थरों पर अंकित खोपड़ी और हड्डियों के निशान

---

१. **बेट्राकोमियो माखिया**— होमर का एक प्राचीन यूनानी प्रहसन।

का स्थान पंख लगे हुए शिशु ने ले लिया था और व्यक्ति-चित्र अंकित करने की भी चेष्टाएँ हुईं। कॉटन मेथर के बाद की पीढ़ी के जोनाथन एडवर्ड्स ने पूर्वजों के विचारों के विशाल आशा-निराशा-मिश्रित स्वर को जीवित रखने के लिए, अपने-आप से और नॉर्थम्पटन में अपने गिरजा-क्षेत्र के लोगों के साथ, बड़ा संघर्ष किया। किन्तु जो प्रति-क्रिया उन्हें मिली, उसमें शोर कुछ ज्यादा था और गम्भीरता कुछ कम थी। वे एक सशक्त पुनरुत्थानवादी थे और उनकी सबसे प्रसिद्ध रचना एक बलिदानात्मक उपदेश, 'सिनर्स इन दी हैन्ड्स ऑफ ऐन ऐन्ग्री गॉड' (१७४१) है। इसके साथ ही, एडवर्ड्स एक हद तक अट्ठारहवीं शताब्दी के ढंग के दार्शनिक भी थे और प्रकृति में उनके आनन्द में अद्वैत की सी ध्वनि मिलती है :

"ईश्वर की महिमा......हर वस्तु में प्रकट हुई प्रतीत होती थी— सूर्य और चाँद और सितारों में, बादलों और नीले आकाश में, घास, फूलों और वृक्षों में, पानी और सारी प्रकृति में।......मैं बहुधा देर तक बैठा हुआ चाँद को देखता रहता था, और दिन में, इन वस्तुओं में ईश्वर की मधुर महिमा को देखने के लिए, बहुत सा समय बादलों और आकाश को देखने में बिताता था।......"[१]

यद्यपि उनकी पुस्तक 'इच्छा-शक्ति की स्वतन्त्रता'[२] (१७५४) को एक कठोर अभिलेख माना जा सकता है, किन्तु उनके अन्तिम वर्षों के 'दो प्रबन्ध' ('टू डिसर्टेशन्स,' १७६५) में उदारता और कोमलता है।

मेथर और एडवर्ड्स ने अपने असाधारण प्रतिभापूर्ण बचपन से लेकर अन्त समय तक, बहुत लिखा। उन्होंने व्यस्त, सार्वजनिक जीवन बिताए, किन्तु उनका लेखन तीव्र निजी अनुभूतियों का फल था। अन्तर्मुखी विचार और उसके साथ ही डायरी लिखने की आदत, शुद्धतावादियों की एक सामान्य विशिष्टता थी। जॉन विन्थ्रॉप के 'जर्नल' (१६३० से १६४९ तक लिखी गयी डायरी) से लेकर 'दी

१. 'पर्सनल नैरेटिव' (लगभग १७४०)।

२. 'फ्रीडम ऑफ़ विल'—इस पुस्तक के बारे में बॉस्वेल ने कहा, "मेरे लिए केवल एक ही राहत थी, कि इसे भूल जाऊँ।" और डॉ० जॉन्सन ने घोषित किया, "सारे सिद्धांत इच्छा-शक्ति की स्वतन्त्रता के विरुद्ध हैं, और सारे अनुभव इसके पक्ष में।" देखिए, पॉल ई० मोर, 'सेलेक्टेड शेलबर्न एसेज' (ऑक्सफ़ोर्ड, वर्ल्ड्स क्लासिक्स, १९३५) पृष्ठ २५०-१।

एजुकेशन ऑफ हेनरी आडम्स' (निजी रूप में मुद्रित, १९०७) तक ऐसे अभिलेख न्यू-इंगलैण्ड के साहित्य का प्रभावशाली अंग रहे हैं, चाहे वे प्रकाशन के लिए लिखे गये हों या नहीं। सैमुएल सेवाल की डायरी का जिक्र किया जा चुका है। चालीस वर्षीय विधवा सारा केम्बिल नाइट द्वारा १७०४-५ में बोस्टन से न्यूयॉर्क और वापसी की यात्रा का संक्षिप्त डायरी का स्वर भिन्न और बहुत ही रोचक है। उनके विवरण को पढ़ कर हम विन्थ्रॉप और मेथर जैसों की दुनिया से निकल कर बिल्कुल दूसरी ही दुनिया में पहुँच जाते हैं :

"एक व्यापारी के घर में थे, कि एक लम्बा ग्रामीण व्यक्ति अन्दर आया...; वह कमरे के बीच तक बढ़ आया, कुछ फूहड़ ढंग से सिर हिलाया, और मुँह से ढेर सारा सुगन्धित तरल थूक कर, अपने फावड़े जैसे जूते को जमीन पर रगड़ा, जिससे फर्श पर धूल का एक ढेर लग गया; बगलों में हाथ डाल कर अपने सुन्दर शरीर को पकड़े हुए सा, रुक गया (और) खड़ा चारो ओर देखता रहा, जैसे किसी टोकरी में से निकली हुई बिल्ली हो।"

यह अट्ठारहवीं शताब्दी के न्यू-इंगलैण्ड का स्वर था निर्बन्ध और धर्म के प्रभाव से मुक्त। अधिक परिष्कृत रूप में यह स्वर हमें टोरी (अंग्रेजी राज के समर्थक) पादरी मेथर बाइल्स (१७०७-८८) के उल्लासपूर्ण शब्दों में फिर मिलता है, जो कॉटन मेथर के भान्जे थे और जिनकी पंक्तियाँ[1] उनके मामा के युग का 'स्मरण-लेख' मानी जा सकती हैं :

"वार्षिक चक्रों में, केन्द्रीय सूर्य के चारो ओर,
सौ यात्राएँ पृथ्वी कर चुकी है,
तब से जब पहला जहाज बिन भँजे ज्ञान को
विशाल समुद्र के पार जंगली तट पर लाया था।...
ठोस, और गम्भीर, और अलंकृत धरती खड़ी थी,
असंस्कृत, और सशक्त रूप में अच्छी।"

न्यू-इंगलैण्ड के बाहर भी, तुलनीय संस्कारशीलता मिल सकती थी। यह सच है कि पेन्जेलवेनिया में विलियम पेन (१६४४-१७१८) ने शांत, उदार स्वरों

१. 'टु पिक्टोरियो, ऑन दी साइट ऑफ़ हिज़ पिक्चर्स', (पिक्टोरियो से उसके चित्रों को देखकर) से उद्धृत।

में क्वेकर मत (शांति, उदारता और सरल जीवन में विश्वास करने वाला एक ईसाई सम्प्रदाय—अनु०) के बारे में लिखा, और दक्षिण के उपनिवेशों में भी धार्मिक साक्षियों का अभाव न था। किन्तु अट्ठारहवीं शताब्दी के मध्य तक क्वेकरों का नगर फिलाडेल्फिया काफी सशक्त रूप में व्यापार और कलाओं का प्रतिनिधित्व करने लगा, और न्यू इंगलैण्ड के गिरजा, विद्यालय और नगर-सभा के संयुक्त संगठन का कोई प्रतिरूप वहाँ या अन्यत्र कभी भी नहीं था। ऐंग्लिकन मत वाले वर्जिनिया उपनिवेश में धर्म-निरपेक्ष स्वर रॉबर्ट बेवर्ली के प्रवाह-पूर्ण, और सद्भावनापूर्ण 'हिस्टरी ऐन्ड प्रेजेन्ट स्टेट ऑफ वर्जिनिया' (१७०५) में, और, अधिक विशिष्ट रूप में, वेस्टोवर के विलियम बिर्ड (१६७४-१७४४) के लेखन में स्पष्ट है। बिर्ड एक धनी किसान थे जिनकी शिक्षा इंगलिस्तान में हुई थी और जो लम्बी अवधियों के लिए वहाँ जाया करते थे। उनका घर औपनिवेशिक स्तर के अनुसार एक कोठी थी, उनके पुस्तकालय में चार हजार पुस्तकें थीं (कॉटन मेथर से दुगनी), और अंग्रेज सामन्तों के चित्र उनकी दीवालों पर टँगे थे। उन्होंने वर्जिनिया सम्बन्धी कई हल्के-फुल्के विवरण लिखे जो १८४१ में प्रकाशित होने तक पांडुलिपियों में ही पड़े रहे। वे शीघ्रलिपि में डायरी भी लिखते थे जिसके कुछ अंश हाल में ही छपे हैं। बिर्ड को 'अमरीका का पेपिस' भी कहा गया है (लगभग हर अमरीकी लेखक के साथ कभी न कभी इस तरह का तुलनात्मक पुछल्ला लगाया गया है, जो बहुधा उन्हें अप्रिय लगता था); और बॉस्वेल की भी याद आती है। बॉस्वेल के 'लंडन जर्नल' (लंदन की डायरी) की भाँति बिर्ड की 'गुप्त डायरी' (सीक्रेट डायरी) में हमें एक ऐसा व्यक्ति मिलता है जो विभिन्न स्थलों पर पैनी दृष्टि और चतुर-बुद्धि वाला है। निश्चय ही बिर्ड को शुद्धतावादी नहीं समझा जा सकता था। अपने 'हिस्टरी ऑफ दी डिवाइडिंग लाइन' में उन्होंने वर्जिनिया की बस्तियों के बारे में इस प्रकार लिखा है :

"किक्वोटान से वे जेम्स टाउन तक फैल गये, जहाँ सच्चे अंग्रेजों की तरह उन्होंने एक गिरजाघर बनाया जिसकी लागत पचास पौंड से ज्यादा नहीं थी और एक सराय बनायी जिसकी लागत पाँच सौ पौंड थी।"

और ये हैं बिर्ड १७३२ में कुछ पड़ोसियों के यहाँ :

"मैं एक कमरे में ले जाया गया जो बड़े शीशों के आकर्षक ढंग से सजा हुआ था। पालतू हिरनों का एक जोड़ा घर में अभ्यस्त ढंग से दौड़ रहा था और मुझे अजनबी पाकर उनमें से एक आकर मुझे घूरने लगा। किन्तु दुर्भाग्यवश, शीशे में अपनी छाया देखकर, उसने शीशे के नीचे रखी चाय की मेज के ऊपर छलांग लगाई, शीशे को चूर-चूर कर दिया, और मेज पर गिर पड़ा जिससे उस पर रखे हुए चीनी के बर्त्तनों को भयानक क्षति पहुँची। इस हरकत से......मुझे आश्चर्य हुआ और श्रीमती स्पॉट वुड[1] बिल्कुल डर गयीं। किन्तु इस विपत्ति को उन्होंने जिस शान्ति और विनोद के साथ ग्रहण किया, उसे देखते हुए हानि कुछ भी नहीं थी।"

इसके विपरीत, हम जॉन विन्थ्रॉप की डायरी (जर्नल) में वर्णित नब्बे वर्ष पूर्व बोस्टन में हुई एक अन्य घरेलू दुर्घटना पर नजर डालें :

"एक ईश्वर भक्त महिला......, जो कभी लन्दन में रहती थीं, अपने साथ बहुमूल्य और बहुत बढ़िया घरेलू कपड़ों का एक बंडल लाई थीं और बड़ी मेहनत के साथ उसे नये सिरे से धो कर, विचित्र ढंग से उसे तह करके उस पर इस्तरी की थी और रात को उसे बैठक में ही दबा हुआ छोड़ दिया था। उनकी एक नीग्रो सेविका रात गये उस कमरे में गयी और मोमबत्ती का कुछ गुल उन कपड़ों पर गिरा दिया जिससे सुबह तक सारे कपड़े जल कर राख हो गये।......किन्तु यह ईश्वर की दया थी कि कपड़ों की हानि से उन्हें बड़ा लाभ हुआ, इसलिए कि सांसारिक सुविधाओं की ओर से उनका मन हट गया और इसलिए भी कि वे इससे कहीं बड़ी विपत्ति को सहने के योग्य हो गयीं, जो कुछ दिनों बाद ही प्रॉविडेन्स द्वीप में मारे गये उनके पति की असामयिक मृत्यु के रूप में आयी।"

अन्तर विशाल और स्पष्ट है। आंशिक रूप में यह अन्तर शुद्धतावादी मेसाचुसेट्स और खेतिहर वर्जिनिया का है, किन्तु दो शताब्दियों का अन्तर भी है। क्रान्ति के समय तक उपनिवेश इतनी अच्छी तरह स्थापित हो गये थे कि उनके असफल होने की कोई सम्भावना नहीं रह गयी थी। डेनियल बून अपालेशियन

---

१. वर्जिनिया के गवर्नर अलेक्जेन्डर स्पॉट्वुड (कार्यकाल १७१०-२२) की पत्नी।

पर्वत माला की पिस्गाह सी पहाड़ी पर पहुँच गये थे, (पिस्गाह—जहाँ से मूसा को फिलिस्तीन का क्षेत्र दिखाई पड़ा था—अनु०) जहाँ से केन्टुकी का क्षेत्र दिखाई पड़ता था। मेथर वंश के अंतिम व्यक्ति सैमुएल मेथर, जिनकी मृत्यु १७८५ में हुई, (वाद में प्रचलित शब्दावली के अनुसार) चौथी पीढ़ी के अमरीकी थे। एक भद्र-समाज वन गया था, और अच्छे घर भी, गो वहुसंख्यक नहीं। मुकदमे-वाजी चल पड़ी थी, और गुलामी भी; कई अच्छे कालेज थे और वहुतेरे स्कूल। वोस्टन और फिलाडेल्फिया, न्यूयार्क और चार्ल्सटन में (और न्यू आर्लियन्स में, जो पहले फ्रांसीसी नगर था, अव स्पेनी है, और जो १८०३ तक संयुक्त राज्य अमरीका में शामिल नहीं हुआ), नागरिक जीवन से नागरिक संस्कार उत्पन्न हुए : पत्र और पत्रिकाएँ, पुस्तकालय, क्लव और संगठन, संगीत-गोष्ठियाँ और नाटक।[1] औपनिवेशिक साहित्य अव अपने लघु रूप में, 'मातृ-देश (इंगलिस्तान) के साहित्य के साथ मिल कर विकसित हो सकता था, क्योंकि प्रत्यक्ष रूप में ऐसा वहुत कम था जिससे यह इंगलिस्तान के साहित्य से भिन्न प्रतीत हो। यह अपेक्षतया अनगढ़ था और इसमें एक विशाल राजधानी की हलचलों का अभाव था। इसके कुछ शब्द नये थे। धार्मिक और शास्त्रीय सन्दर्भों में कुछ आदिवासी नाम वेमेल ढंग से घुस आये थे। लेकिन इसके आधार अंग्रेजी थे—'देवसम ऐडिसन', 'अति सुखी ड्राइडेन' और (सवके ऊपर) 'स्वर्गोपम पोप'।[2] ऐसा कहा जा सकता है कि औपनिवेशिक तत्व प्रान्तीय जैसे वन गये थे। विर्ड और मेथर वाइल्स जैसे लोगों में लन्दन और उसकी सारी शान के प्रति विशिष्ट प्रान्तीय आकांक्षाएँ दिखाई देती थीं। किन्तु, चूंकि वे तव तक इंगलिस्तानी ही थे, इसलिए अटलांटिक-पार की चीजों के प्रति अपने उत्साह पर लज्जित होने की उन्हें कोई जरूरत न थी—जब तक कि क्रान्ति ने उन्हें एक नये झंडे के नीचे ला कर अमरीकी नहीं वना दिया।

---

१. यद्यपि वोस्टन में अठारहवीं शताब्दी के अन्त में भी, नाटकों को 'नैतिक भाषण' के छद्म रूप में प्रस्तुत किया जाता था।

२. देखिए स्टेनली टी. विलियम्स, 'दी विगिनिंग्स ऑफ़ अमेरिकन पोएट्री', (१६२०-१८५५) (उपसाला, १९५१) पृष्ठ ४३-४।

अध्याय २

अमरीका और युरोप–स्वतन्त्रता की समस्याएँ

क्रान्ति की घटनाओं में हमारी दिलचस्पी सिर्फ इसी हद तक है कि इस काल का साहित्य अधिकतर राजनीतिक था। इसका कुछ भाग इतना सुपरिचित है कि उसकी चर्चा करने की जरूरत नहीं। यह बताने की जरूरत नहीं कि 'स्वतन्त्रता का घोषणापत्र' एक अत्यधिक प्रभावशाली गद्य-कृति है। टॉम पेन जैसी भाषा-शक्ति हर लेखक में नहीं मिलती—

"अब महाद्वीप की एकता, आस्था और मान का बीज-काल है। इस समय लगी हुई जरा-सी भी चोट, बलूत के छोटे पौधे की नरम छाल पर सुई से उकेरे गये नाम की तरह होगी; वृक्ष के साथ-साथ चोट भी बढ़ेगी और आने वाली पीढ़ियाँ उसे बड़े-बड़े अक्षरों में पढ़ेंगी।"

किन्तु लगभग सभी पेन के इस विश्वास में हिस्सेदार थे कि संघर्ष बहुत ही महत्वपूर्ण था। राजभक्त और अमरीकी देशभक्त दोनों ही, बड़े उत्साह से मूर्खता और अन्याय का भंडाफोड़ करने और पाठक का मत अपनी ओर करने में लगे। लेखक का तात्कालिक लक्ष्य चाहे भावनाओं को उभारना रहा हो (जैसे पेन का, या फिलिप फ्रीनो की कुछ कविताओं में) या शत्रु का उपहास करना (जैसे जॉन ट्रम्बुल के व्यंग्य-महाकाव्य **एम' फ्रिन्गल**, १७८२ में) या धीरज के साथ तर्क द्वारा समझाना (जैसे अलेक्जेन्डर हैमिल्टन, जेम्स मैडिसन और जॉन जे के 'फेडेर-लिस्ट' शीर्षक निबन्धों में), इन सभी में अब भी पाठक को एक तात्कालिक आग्रह

की भावना मिलती है। विवाद से अपने-आप तो अच्छे लेखन का जन्म नहीं होता, किन्तु आमतौर पर इससे बड़ी सहायता मिलती है।

शिशु राष्ट्र के लिए, युद्ध में विजय और गणतान्त्रिक सिद्धान्तों की जीत, एक उत्साहवर्द्धक संकेत के रूप में आयी। संयुक्त-राज्य अमरीका बिल्कुल नया था, या लगभग नया था। पुरानी भूलों और लोभों का परित्याग कर दिया गया था और इतिहास की पुस्तक एक साफ पन्ने पर खुली थी। जैसा कि हम पेन के शब्दों से देख सकते हैं, भविष्य में शुद्धतावादियों का पुराना विश्वास कायम रखा गया था। यद्यपि शुद्धतावादियों का आशावाद इतना व्यापक नहीं था कि मानवीय प्रकृति को भी अपने में समेट लेता, किन्तु इन उल्लासपूर्ण आस्तिकतावादी दिनों में कर्त्तव्यों के बजाय अधिकारों पर, सहज दुर्गुणों के बजाय सहज सद्गुणों पर जोर दिया जाने लगा। दुष्टता का बोझ युरोप पर डाल दिया गया। जैसा कि बोस्टन के रॉयाल टाइलर ने कहा, किसी नीरस व्यक्ति के अन्त काल के अध्ययन का स्थान अधिक हल्की-फुल्की पठन-सामग्री ने ले लिया। ऐसा लगता था कि अमरीका शीघ्र ही परिष्कृत प्रौढ़ता प्राप्त कर लेगा। अभी भी प्रथम श्रेणी के अमरीकी कलाकार मौजूद थे— बेन्जामिन वेस्ट, रेनॉल्ड्स के स्थान पर रॉयल एकेडेमी के अध्यक्ष बने, और सबसे अधिक लोकप्रिय व्यक्ति-चित्र बनाने वालों में जॉन सिन्गिल्टन कोपले और जिल्बर्ट स्टुअर्ट भी थे। प्रतिभा और योग्यता के अन्य क्षेत्रों में भी कुछ अमरीकी नाम महत्वपूर्ण हो गये थे।

इनमें सर्वप्रमुख नाम शायद बोस्टन, फिलाडेल्फिया, लंदन और पेरिस के बेन्जामिन फ्रैन्कलिन का था। डी० एच० लॉरेन्स और कुछ अन्य आलोचकों को वे सूत्रों में बोलने वाले दम्भी प्रतीत हुए हैं। उनकी पुस्तक 'वे टु वेल्थ', (१७५८) को और आमतौर पर उनके 'पुअर रिचर्ड' पंचांगों में दिये गये सूत्र-वाक्यों को, होरेशियो ऐल्जर के 'रंक से राजा' लघु-उपन्यासों और डेल कार्नेगी की पुस्तक 'मित्र कैसे बनायें और लोगों को प्रभावित कैसे करें' (हाउ टु विन फ्रेन्ड्स ऐन्ड इन्फ्लुएन्स पीपुल) को प्रेरणात्मक गद्य की श्रेणी में रखा जाता है। संभवतः फ्रैन्कलिन के कुछ प्रशंसकों ने उनके साहित्यिक गुणों को वास्तविकता से अधिक माना है। उनकी कहावतें जितनी उनकी अपनी थीं, उतनी ही उधार ली हुई, और इससे

उन्होंने खुद भी कभी इन्कार नहीं किया। उनकी अधूरी 'आत्म कथा'[1] का प्रसिद्ध गद्य सरल और प्रभावशाली है, और कहीं-कहीं आकर्षक ढंग से विनोदपूर्ण है, किन्तु वैसा असाधारण नहीं है जैसा कुछ अमरीकियों का आग्रह है। स्विफ्ट भी कभी-कभी उतने ही सरल और व्यंग्यपूर्ण थे। वास्तव में फ्रैन्कलिन ने कभी साहित्यिक होने का दावा नहीं किया। वे अन्य कामों में बहुत व्यस्त थे, और अमरीका की सांस्कृतिक प्रतिष्ठा को फ्रैन्कलिन की महान देन उनके कार्यों के आश्चर्यजनक रूप से विशाल क्षेत्र के कारण है। मुद्रक, सम्पादक, आविष्कर्त्ता, वैज्ञानिक, कूटनीतिज्ञ— चाहे जो भी भूमिका हो, वे उसके उपयुक्त प्रतीत होते थे। इंगलिस्तान में, जहाँ उन्होंने औपनिवेशिक एजेन्ट के रूप में कुछ वर्ष बिताये, बर्क, लार्ड केम्स, ह्यम, और आडम स्मिथ उनके मित्रों में से थे। पेरिस में, जहाँ वे अमरीका के प्रथम राजदूत थे, वे बहुत ही लोकप्रिय हुए। सीधी-सादी वेष-भूषा में मिलनसार, और सरल-प्रकृति, उन्हें 'प्राकृतिक-मनुष्य' सम्बन्धी धारणा की जीवित प्रतिमूर्त्ति माना गया— इस बात का प्रमाण कि विश्व की मुक्ति शायद पिछड़े हुए इलाकों द्वारा हो (बावजूद इसके कि फ्रैन्कलिन ने अपना लगभग सारा जीवन बड़े नगरों में बिताया)। इसमें शक नहीं कि अपनी 'गम्भीर सांसारिक बुद्धि और मँजी हुई इटालवी चतुराई……को ग्रामीण सरलता के आवरण में' छिपाने में उन्हें आनन्द मिलता था— जैसा मेल्विले ने उनके बारे में, बल्कि पुरखा जैकब (बाइबिल के एक पात्र) के साथ उनकी समानता के बारे में लिखा है।[2] इस प्रसंग में फ्रैन्कलिन को अमरीकी हास्य का एक प्रारम्भिक उदाहरण माना जा सकता है। एक प्रकार का अमरीकी मजाक ऐसा है (जिसकी चर्चा हेनरी जेम्स ने की है—देखिए मूल में पृष्ठ ४८ पांडुलिपि— ६८) जिसका तीखा रस अमरीकी जीवन में संस्कार और जंगलीपन के एक विचित्र मिश्रण का फल है। युरोपीय व्यक्ति अमरीका के आदिम पहलुओं से अधिक आकर्षित होता है और अगर अमरीकी पुराकथा में बहुत कुछ ऐसा है जो रूखा और सख्त है,

---

१. १७७१ में प्रारम्भ; एक सम्पूर्ण रचना के रूप में इसका प्रकाशन (अंग्रेजी में) १८६७ में जाकर हुआ।

२. 'एज़राएल पॉटर,' (१८५५) में।

तो कहा जा सकता है कि उसे युरोपीय लोगों ने ही वहाँ रखा है।[१] अमरीकी मजाक पश्चिम के सम्बन्ध में युरोपीय (और पूर्वी) किंवदन्तियों के अनुसार कार्य करने का है। अतः प्रकृति-पुत्र सम्बन्धी रूसो की धारणा का आदर करते हुए सीमान्तवासी अपने को 'यह शिशु' कहता था; इसी तरह बॅफेलो बिल ने अपने साहसिक कार्यों के सम्बन्ध में सस्ते मूल्य के उपन्यास लिखे; शायद इसीलिए, शिकागो के गुंडों को, गुंडों सम्बन्धी चलचित्रों में, मजा आता था; और इसीलिए, हम फ्रैन्कलिन पर वापस आयें, इस 'उपदेशपूर्ण मसखरे' ने बड़ी सादगी से अंग्रेज पाठकों को विश्वास दिलाया कि नियाग्रा प्रपात पर सालमन और ह्वेल मछलियों के उछलने का दृश्य बड़ा ही शानदार था। क्रीवेकूर की रचना 'लेटर्स फ्रॉम ऐन अमेरिकन फार्मर,' (१७८२) ने इस भ्रम को और अधिक बढ़ाया कि औसत अमरीकी एक शिक्षित किसान था। टॉमस जेफर्सन जब १७८४ में फ्रैन्कलिन के उत्तराधिकारी के रूप में पेरिस आये तो उन्होंने फ्रैन्कलिन के अनुकूल प्रभाव को और भी पुष्ट किया।

फिलाडेल्फिया के क्वेकर और वनस्पति शास्त्री विलियम बार्ट्रम (१७३९-१८२३) ने भी अमरीका के बारे में उसी तरह लिखा जैसा युरोप वाले सुनना पसन्द करते थे। बार्ट्रम ने दक्षिण की एक लम्बी यात्रा 'जिज्ञासा की एक बेचैन भावना से प्रेरित होकर प्रकृति के नये उत्पादनों की खोज में' और आदिवासी रीति-रिवाजों का अध्ययन करने के लिए की थी। उनका यात्रा-वर्णन १७९१

१. अंग्रेज उपन्यासकार श्रीमती गास्केल को जब उनके अमरीकी मित्र चार्ल्स इलियट नॉर्टन ने स्थानीय दृश्यों के कुछ छायाचित्र भेजे तो श्रीमती गास्केल ने निराशा से उन्हें बताया कि वे 'सोचती थी अमरीका अधिक विचित्र और अधिक नया होगा। जङ्गल और झाड़ियाँ बिल्कुल इङ्गलिस्तान की तरह हैं।' उन्हें एक अन्य अंग्रेज महिला द्वारा बनाए गये एक चित्र से अधिक सन्तोषपूर्ण धारणा मिली, 'वर्जिनिया के किसी शानदार, जबरदस्त जङ्गली भाग में? गर्म इलाकों की बहुल वनस्पतियों से बिल्कुल भरी हुई एक सकरी घाटी में—धारा में मगर होने के कारण उनके पति भरी हुई पिस्तौलें लेकर उनकी चौकीदारी करते रहे—हाँ! यह चित्र अमरीका सम्बन्धी मेरी धारणा के अनुकूल प्रतीत होता था' (१८६०)। 'लेटर्स ऑफ़ मिसेज गास्केल ऐन्ड चार्ल्स इलियट नॉर्टन' (ऑक्सफ़ोर्ड १९३२) पृष्ठ ५१-२। फ्रांस में पेरिस के गुंडों का वर्णन करने के लिए अपैशे (एक अमरीकी आदिवासी जाति का नाम) शब्द का चलन अमरीका के युरोपीय संस्करण का एक और उदाहरण है।

में प्रकाशित हुआ जिसका पूरा शीर्षक था, "उत्तरी और दक्षिणी कैरोलिना, ज्यार्जिया, पूर्वी और पश्चिमी फ्लोरिडा, चेरोकी प्रदेश, मस्कोगुल्जों के विस्तृत क्षेत्र या क्रीक संघ और चैक्टॉ लोगों के देश की यात्रा' (ट्रैवेल्स थ्रू नॉर्थ ऐन्ड साउथ कैरोलिना, ज्यार्जिया, ईस्ट ऐन्ड वेस्ट फ्लोरिडा, दी चेरोकी कन्ट्री, दी एक्सटेन्सिव टेरीटॅरीज ऑफ दी मस्कोगुल्जेज ऑर क्रीक कॉनफेडेरेसी ऐन्ड दी कन्ट्री ऑफ दी चैक्टॉज़)। पुस्तक वनस्पतियों से समृद्ध और वन्य पशुओं से भरी हुई एक अजीब, अपरिचित दुनिया का चित्र प्रस्तुत करती है। इस दुनिया के निवासी मनुष्य रूसो के स्वरों में बातें करते हैं। एक आप्रवासी

"जो एक 'लाइव ओक' (एक प्रकार का बलूत वृक्ष) की छाया में रीछ की छाल पर लेटा हुआ अपने पाइप में तम्बाकू पी रहा था, उठा और मुझे सलाम किया: "स्वागत अजनबी; मैं **प्रकृति के बुद्धिपूर्ण आदेशों का पालन कर रहा हूँ,** शिकार करके और मछली पकड़ कर अभी वापस आया हूँ और थोड़ा आराम कर रहा हूँ।" (रेखांकन मार्कस कुन्लिफ द्वारा)

ऐसे अंश बड़े आकर्षक ढंग से पौधों की सूचियों और नये पशुओं के संक्षिप्त, स्पष्ट वर्णनों के बीच-बीच में आते हैं। बहुतेरे यात्रियों के विपरीत, बार्ट्रम निजी असुविधा को अधिक महत्व नहीं देते। एक दलदल में अकेले, भयानक रेंगने वाले जन्तुओं से घिरे, और मच्छरों द्वारा सताये गये, सारी रात बिना सोये बिताने के बाद वे चुस्ती से राहत की साँस लेकर प्रभात का स्वागत करते हैं और बड़े मजे में अपनी खोजों में लग जाते हैं। ऐसे अंश कितने साधारण, फिर भी कैसे जादू भरे हैं:

"हम इस सबको एक काल्पनिक दृश्य मान लेने को तैयार हो जाते अगर चमकते हुए ताल और झीलें न होतीं जो······खुले हुए वन के बीच, हमारे सामने और चारों ओर झिलमिलाती हैं·······। और आखिरकार, उनकी एकरूपता से कल्पना चमत्कृत और सन्देहभरी रह जाती है; ये अधिकांश गोल या अंडाकार हैं और खुले हुए हरे मैदानों से लगभग घिरी हुई हैं; और हर ताल या झील के किसी किनारे पर पारदर्शी जल की ढकी हुई पथरीली गुफा को घेरे हुए, 'लाइव ओक', मैग्नोलिया, गॉर्डोनिया, और सुगन्धित शन्तरे के वृक्षों का आकर्षक

सघन कुंज है; जिसके बारे में बिना किसी काव्य-कल्पना का सहारा लिए ही हम स्वभावतः सोच सकते हैं कि वह संरक्षक देवात्मा का पवित्र आवास या अस्थायी निवास होगा; लेकिन जो वास्तव में एक भयंकर मगर के कब्ज़े में है और उसकी आरामगाह है।"

अमरीकी कवि मेरियाने मूर ने इस आवश्यकता के बारे में लिखा है कि कवि 'कल्पना को शाब्दिक यथार्थता देने वाले' बनें, और 'काल्पनिक उपवनों को, जिनमें असली मेंढक हों, निरीक्षण के लिए प्रस्तुत करें।' ये बहु-उद्धृत शब्द बार्ट्रैम के गूंज-भरे गद्य पर भी लागू किये जा सकते हैं। वन्य-प्रान्त की कविता—हम सोच सकते थे कि अमरीकी लेखक के लिए यह एक बढ़िया विषय है। निश्चय ही इसने युरोपीय लेखकों को मुग्ध कर लिया—वर्ड्सवर्थ, कोलरिज, साउदे, कैम्पबेल, और चैटो ब्रायन्ड, सभी ने बार्ट्रैम की पुस्तक पढ़ी और उसका उपयोग किया। कैम्पबेल ने अपनी कविता 'जर्टूड ऑफ व्योमिंग' (१८०९) के पात्रों को पेन्जेलवेनिया की एक ग्रामीण घाटी में प्रस्तुत किया। चैटोब्रायन्ड की अमरीका सम्बन्धी तीन रोमानी रचनाओं का घटना-क्षेत्र और दक्षिण में है, उनमें से एक का 'मस्कोगुल्जो' के बीच है। दोनों ही मामलों में वन्य-प्रान्त ने अपना जादू डाला है।

अमरीकी सीमान्त क्षेत्र पर एक अन्य दृष्टि ह्यु हेनरी ब्रैकेनरिज (१७४८-१८१६) ने अपने जीवन्त उपन्यास 'मॉडर्न शिवॅलरी', (१७९२-१८१५ के बीच धारावाही रूप में प्रकाशित) में प्रस्तुत की। ब्रैकेनरिज में रोमानियत नहीं है। इस सीमा-क्षेत्र को विलियम बिर्ड ने 'मूर्खों का देश' कहा था, जिसमें प्रकृति का पुत्र अपने अस्तित्व के आकर्षणों की चेतना बहुत ही कम प्रदर्शित करता है और अपना उत्साह घोड़ों के व्यापार (जो बेईमानी का पर्याय है) और गैर कानूनी शराब के लिए सुरक्षित रखता है। बार्ट्रैम का दृष्टिकोण फिर जेम्स फेनिमोर कूपर में प्रकट होता है और ब्रैकेनरिज का मार्क ट्वेन में। जो भी हो १७९० के बाद के दशक में अपने देश के साहित्य पर दृष्टि डालने वाला कोई भी देशभक्त अमरीकी स्थानीय लेखकों की विविधता से ही सन्तुष्ट हो जाता। उदाहरण के लिए चार्ल्स ब्रॉकडेन ब्राउन (१७७१-१८१०) को लें जिन्होंने कुछ समय तक बड़ी तेजी से गोथिक-कालीन उपन्यास लिखे, जिनमें से हर एक का घटना-क्षेत्र

अमरीका में था। 'वाईलैंड' (१७९८), 'आर्थर मर्विन' और 'ऑर्मण्ड' और 'एडगर हण्टली' (सभी १७९९ में प्रकाशित, जब ब्राउन की आयु केवल अट्ठाइस वर्ष थी) इतने काफी अच्छे थे कि उन्होंने कीट्स और अन्य अंग्रेज लेखकों को प्रभावित किया। जहाँ तक रंगमंच का सम्बन्ध है, १७८७ में ही रॉयाल टाइलर ने 'दी कान्ट्रास्ट' नामक हास्यपूर्ण नाटक की रचना की थी। "हर देश-भक्त हृदय प्रसन्न हो" वे भूमिका में कहते हैं—

"आज रात दिखाई जा रही है–
एक ऐसी रचना जिसे उचित ही हम अपनी कह सकते हैं।"

गर्व के लिए उनके पास पर्याप्त कारण था। शेरिडन का कुछ प्रभाव होने के बावजूद नाटक सक्षम और मनोरंजक है, और आजकल की कोई नाटक-कम्पनी जो 'लेडी टीज़िल' से ऊब गयी हो, अगर 'दी कन्ट्रास्ट' को अभिनीत करे तो कुछ बुरा नहीं करेगी।

प्रसन्न होने के ये कुछ कारण थे जिन्हें अट्ठारहवीं शताब्दी के अन्त में कोई अमरीकी देशभक्त देख सकता था। किन्तु चिन्ता के, या कम से कम कुछ आशंका के कारण भी थे, यद्यपि वे सब के सब तत्काल दिखाई पड़ने वाले नहीं थे। सभी इस केन्द्रीय तथ्य का परिणाम थे कि राजनीतिक स्वतन्त्रता से सांस्कृतिक स्वतन्त्रता नहीं आयी, और एक के फलस्वरूप दूसरे की भी माँग होने लगी। एक कहानी है कि 'कांन्टिनेन्टल कांग्रेस' (स्वतन्त्रता-युद्ध के समय बनी अमरीकी संसद) के अधिक कट्टर राष्ट्रवादी सदस्यों में से एक ने यह प्रस्ताव रखा कि संयुक्त-राष्ट्र अमरीका अंग्रेजी भाषा का प्रयोग करना बन्द कर दे; और एक अन्य प्रतिनिधि रोजर शरमन ने इसमें यह संशोधन पेश किया कि संयुक्त-राज्य अमरीका स्वयं अंग्रेजी भाषा को कायम रखे और अंग्रेजों को मजबूर करे कि वे यूनानी भाषा सीखें। अमरीकी क्रांति के बाद होने वाली प्रतिक्रिया में संघवादियों और जेफरसनवादियों का विवाद साहित्य में भी प्रतिबिम्वित हुआ। जबकि राजनीति में जेफरसनवादियों ने सत्ता प्राप्त कर ली, साहित्य में अनुदारवादी संघवादी दृष्टिकोण अधिक योग्यता के साथ प्रस्तुत किया गया प्रतीत होता था। टॉम पेन की, जो कभी उपनिवेशों में पुजते थे, जब वर्षों के विरोध और उपेक्षा के बाद १८०९ में अमरीका में मृत्यु हुई, तो उन्हें (गिरजा की) पवित्र भूमि में

दफन करने की अनुमति नहीं दी गयी। 'हार्टफोर्ड विट्स' (हार्डफोर्ड के हाजिर जवाब) को, जो कॉनेक्टिकट में रोजर शरमन के सह-नागरिक थे, क्रान्तिकारिता बहुत ही अप्रिय थी, चाहे राजनीतिक हो या सांस्कृतिक। इन्होंने— जॉन ट्रम्बुल, जोएल बार्लो[१], टिमॉथी ड्वाइट और अन्य लोग— निर्वन्ध विचारों वाली अज्ञानी जनता द्वारा प्रतिमानों को गिराने और नष्ट करने का सर्वप्रथम विरोध किया और बाद में अन्य विरोध भी हुए। बाद की पीढ़ियों के विरोधियों की भाँति ये भी मिथ्यादम्भ के आरोपों के पात्र बने। संयुक्त राज्य अमरीका में अनुदारवादियों की स्थिति कठिन रही है और सैद्धान्तिक दृष्टि से चाहे जितनी भी सही रही हो, शायद लगभग स्वभावतः ही अमान्य रही है— जैसे कर्ज़दारों की भीड़ में कोई साहूकार। यह खेद की बात है, क्योंकि बुद्धिपूर्ण अनुदारवादी के पास अमरीका को देने के लिए बहुत कुछ था। किन्तु 'हार्ट फोर्ड विट्स' में अपने उत्तरकालीन अनुदारवादियों की अपेक्षा अधिक आत्मविश्वास था। टिमॉथी ड्वाइट (जोनाथन एडवर्ड्स के नाती) ने अपने को गैर-अमरीकी नहीं समझा जब १७९८ में उन्होंने लिखा कि :

"जहाँ भी धन, नम्रता, योग्यता और पद, सच्चरित्र की निहित क्षमता के सहायक होते हैं, वहाँ उसका प्रभाव उसी अनुपात में बढ़ जाता है।"

इसके विपरीत, वे अमरीका की आत्मा को बचाने की चेष्टा कर रहे थे। और न फिलाडेल्फिया की 'पोर्ट फोलियो' पत्रिका (अमरीका की सर्व श्रेष्ठ प्रारम्भिक साहित्यिक पत्रिकाओं में से एक) के सम्पादक जॉसेफ डेनी (१७६८-१८१२) का फ्रैंक्लिन पर यह आरोप लगाने में ही कोई हिचक हुई कि वे :

" 'गन्दी-गली सम्प्रदाय' के संस्थापक हैं, जिन्होंने जानबूझ कर साहित्य को असभ्य लोगों की क्षमता के स्तर तक गिराने की चेष्टा की है और प्रान्तीय बोलियों व चलतू भाषा की असभ्यता के घृणित मिश्रण से पुस्तकों की मँजी हुई और प्रचलित भाषा को दूषित करने की चेष्टा की है, जो व्याकरण की दृष्टि से लज्जाजनक है, और अन्य किसी भाषा के निकट भले ही हो, अंग्रेजी भाषा नहीं है।"

---

१. यद्यपि बार्लो ने अपना राजनीतिक मत १७८८ में युरोप जाने के बाद बिल्कुल बदल दिया।

कोई कह सकता है कि हँसी के पात्र स्वयं डेनी हैं। लेकिन पूरी तरह नहीं। जिस समय उन्होंने लिखा था, हँसी का पात्र वह प्रतिनिधि था जिसने अंग्रेजी का परित्याग करने का निश्चय किया था। और, स्पष्टता के नाम पर इतिहास को झुठलाये बिना यह नहीं कहा जा सकता कि फ्रैङ्कलिन के गद्य ने सरल लेखन की एक अमरीकी शैली को जन्म दिया या जीवित रखा। जैसा कि हम देखेंगे, ऐसी शैली का जन्म अवश्य हुआ। किन्तु उसने कभी भी अमरीका में सभ्य शैली को पूरी तरह स्थान-च्युत नहीं किया। अगर सभ्य शैली कम 'देशी' है, तो भी निश्चय ही 'विदेशी' कह कर उसकी भर्त्सना नहीं की जा सकती।

भाषा की समस्या अमरीका की अधिक व्यापक समस्या का एक अंग मात्र थी। जिन्हें दरबारी और मल्लाही शैलियाँ कहा जा सकता है, उनका पारस्परिक द्वन्द्व बिल्कुल अलग से नहीं चल सकता था। जैसा कि इन नामों में निहित है, समस्या अपने व्यापक रूप में अटलांटिक महासागर के दोनों ओर फैली थी। ड्वाइट और डेनी को अमरीका पर उतना ही गर्व था, जितना उनके प्रतिपक्षियों को, किन्तु दोनों ही पक्षों के तर्कों के परिणाम समानरूप से दुखदायी प्रतीत होते थे। अगर अमरीका साहित्य के अंग्रेजी और युरोपीय रूपों का अनुकरण करने की चेष्टा करता, तो परिणाम अनिवार्य ही प्रान्तीय (ढंग का साहित्य) होता। अगर, दूसरी ओर वह कोई स्थानीय दिशा खोजकर उस पर चलता तो परिणाम निश्चय ही अनाकर्षक होते। आमतौर पर अंग्रेजों ने (जिन्हें स्वभावतः अन्य युरोपीय राष्ट्रों की अपेक्षा अधिक रुचि थी) स्थानीय अमरीकी प्रयासों का अधिक स्वागत किया। लेकिन अमरीकी स्वतन्त्रता के प्रारम्भिक वर्षों में अंग्रेजों ने बिना भेद-भाव के अधिकांश अमरीकी साहित्यिक प्रयासों का उपहास किया। यह विश्वास भी, कि अंग्रेज समीक्षक स्वयं अपने लेखकों की भी धज्जियाँ उड़ाने के लिए बदनाम थे, अमरीकियों को सांत्वना नहीं दे सकता था— अमरीकियों को जब कोई बुरी बात कही जाती तो वे उसे गम्भीरता से लेते और उस पर कुढ़ते। जब एक अमरीकी ने लिखा कि :

"अमरीका में लेखक का पेशा अपनाने की दृष्टि से अध्ययन करना उतने ही उज्ज्वल भविष्य का द्योतक है जितना एस्किमो लोगों के बीच नजाकत पर लेख प्रकाशित करना या लैपलैंड (उत्तरी ध्रुव के निकट एक बर्फीला क्षेत्र) में

विज्ञान की किसी संस्था की स्थापना करना", तो उसके कथन को एक अस्थायी रूप से थके हुए लेखक की बात माना गया। लेकिन वह स्थिति भिन्न थी जब सिडनी स्मिथ ने (एडिनबर्ग रिव्यू, दिसम्बर १८१८ में) लिखा :

"अमरीकियों का कोई साहित्य नहीं है— हमारा मतलब है कि कोई देशी साहित्य नहीं है। सारा का सारा बाहर से आया हुआ है। यह सच है कि उनके यहाँ एक फ्रैन्कलिन हुए, जिनकी प्रतिष्ठा को लेकर वे और पचास साल जी सकते हैं। एक कोई श्री ड्वाइट हैं या थे, जिन्होंने कुछ कविताएँ लिखीं; और उनका बपतिस्मा का नाम 'टिमॉथी था। जेफरसन का लिखा वर्जिनिया का एक छोटा-सा विवरण भी है और जोएल बार्लो का एक महाकाव्य;[१] और श्री इर्विङ्ग की कुछ विनोदपूर्ण रचनाएँ हैं। लेकिन अमरीकी लोग पुस्तकें क्यों लिखें जबकि छः सप्ताह की यात्रा हमारी भाषा में, हमारे भावों में, ढेरों और मनों विज्ञान और प्रतिभा को उनके पास पहुँचा देती है ?"

ऐसे प्रश्नों की गूँज निरन्तर उठती रही है, और सिडनी स्मिथ तो उत्तर के लिए नहीं रुके, लेकिन अमरीकी लेखकों की हर पीढ़ी ने उत्तर देने की आवश्यकता अनुभव की है। एमर्सन के १८३७ में दिए गये प्रसिद्ध 'अमेरिकन स्कॉलर' भाषण को, जिसमें उन्होंने घोषित किया कि 'युरोप की अति शिष्ट कला की देवियों को हम बहुत दिन सुन चुके', ओलिवर वेन्डेल होल्म्स ने— उतने ही प्रसिद्ध शब्दों में— अमरीका की बौद्धिक स्वतन्त्रता की घोषणा-पत्र कहा। यह कहना ज्यादा सच होगा कि ऐसी ही घोषणाओं की लम्बी सूची में, यह सबसे अधिक सशक्त घोषणा थी। इस प्रकार प्रतिभाशाली क्रान्तिकारी कवि फिलिप फ्रीनो ने जैसे हताश होकर पूछा था :

> "क्या यह कभी सोचा नहीं जा सकता
> कि हममें विद्वत्ता या सभ्यता है,

---

१. 'दी कोलम्बियड' (कोलम्बस की यात्रा, १८०७)। सिडनी स्मिथ साथ में यह भी कह सकते थे कि इस महाकाव्य में, यद्यपि यह दो पंक्तियों के 'हीरोइक' छन्द में है, मिल्टन का बड़ा प्रभाव है; और यह भी कि बार्लो को अपने तथ्य स्काटलैंडवासी इतिहासकार राबर्टसन की पुस्तक 'हिस्टरी ऑफ अमेरिका' से मिले थे, जिसके लेखक ने कभी बार्लो के देश में पाँव नहीं रखा था।

जब तक कि वह
उस घृणित स्थान से लाई गई न हो ?"

यानी इंगलिस्तान। अपनी 'रिमार्क्स ऑन नेशनल लिटरेचर' (१८३०) में विलियम एलेरी चैनिंग ने कहा था कि "बिना प्रतिरोध के किसी विदेशी साहित्य के आधार पर अपना निर्माण करने की अपेक्षा यह ज्यादा अच्छा होगा कि हमारा कोई साहित्य ही न हो।" इसके कुछ समय बाद एडगर एलेन पो ने घोषित किया कि 'हम आखिरकार उस युग में आ गये हैं जब यह सम्भव भी है और आवश्यक भी कि हमारा साहित्य स्वयं अपने ही गुणों के बल पर खड़ा हो या अपने ही दोषों के फलस्वरूप गिरे।' इस कोटि के वक्तव्यों के ये केवल कुछ नमूने हैं। दर्जन अन्य लेखकों के दर्जन ऐसे वक्तव्य, एमर्सन के पहले और बाद, दोनों ही कालों के, आसानी से उद्धृत किये जा सकते हैं।

किन्तु, दुर्भाग्यवश—देशभक्ति की भावना और अंग्रेजों के विद्वेष के अलावा—इस काल का अमरीकी साहित्य स्पष्टतः उधार लिया हुआ और घटिया था। नोह वेब्सटर ने १७८९ में अपने देशवासियों से कहा था कि "इंगलिस्तान...... अब **हमारा** प्रतिमान नहीं होना चाहिए, क्योंकि उसके लेखकों की रुचि भ्रष्ट हो चुकी है और उसकी भाषा का ह्रास हो रहा है।" अगर वेब्सटर की बात सही होती तो मामला बिल्कुल आसान हो जाता। लेकिन एक पीढ़ी बाद, इसका कोई चिह्न नहीं था कि युरोप की भ्रष्टता ने युरोप के साहित्य को कोई क्षति पहुँचाई है। क्या यह सम्भव है कि साहित्य भी, मोती की तरह समाज के शरीर की अशुद्धियों से उत्पन्न होता है ? अगर ऐसा हो भी तो व्हिटमैन और इस प्रश्न पर विचार करने वाले अन्य लोग इस दावे के साथ प्रश्न को परे कर देते हैं कि अमरीका एक नये प्रकार के साहित्य को जन्म देगा। 'न्यू मंथली मैगजीन' ने कहा, (लंदन १८२१) कि शेष मानव-जाति से भिन्न,

"अमरीकी भविष्यवाणी का सहारा लेता है, और एक तरफ माल्थस व दूसरी तरफ अपनी सीमा के पीछे के इलाके का नक्शा लेकर, वह उद्धत होकर हमें चुनौती देता है कि हम भविष्य के अमरीका से अपनी तुलना करें और प्रगति में रेखागणित का अनुपात उसकी कहानी को कैसी समृद्ध बनाने वाला है, इस पर प्रसन्न होकर मुस्कराता है।"

फिलहाल, अमरीकी लेखकों को वर्तमान के तथ्यों का सामना करना था। अंग्रेजी भाषा पर इंगलिस्तान के ईर्ष्यापूर्ण अधिकार का सामना करते हुए उसका प्रयोग करना था। (एडवर्ड एवरेट ने १८२१ में 'नार्थ अमेरिकन रिव्यू' में शिकायत की कि "हमारे ऊपर एक नयी भाषा चलाने का आरोप लगाना, एक मिथ्या आक्षेप है।") उन्हें इंगलिस्तान और युरोप के ऐसे लेखकों से प्रतियोगिता करनी थी जिनका लेखन उतना ही श्रेठ था जितनी उनकी प्रतिष्ठा। उसी लेख में एवरेट ने विरोध प्रकट करते हुए कहा कि :

"यह सुविदित है कि हमारे बच्चों की पुस्तकें अंग्रेजी में हैं; ......कि हमारे नाटक इंगलिस्तान से आते हैं; कि वायरन, कैम्पवेल, सदे और स्कॉट से हम उतने ही परिचित हैं जितने उनके अपने देश-वासी; कि एडिनबरा में किसी उपन्यास के अन्तिम पृष्ठ छपने के पहले उसके प्रथम पृष्ठ हमारे पास पहुँच जाते हैं; कि अंग्रेजी की हर अच्छी रचना को, अंग्रेजों में उसकी लोकप्रियता समाप्त होने के पहले ही, हम पुनः मुद्रित करते हैं; और यह कि धर्मशास्त्रों के अंग्रेजी संस्करण वह महान स्रोत हैं जहाँ से अधिकांश अमरीकी अपनी अंग्रेजी सीखते हैं। फिर यह वैसे संभव है कि हम अच्छी अंग्रेजी न वोलें ?"

उनके अन्तिम प्रश्न में दयनीयता का एक पुट है। लेकिन उनके तर्क की संगति पर वहस न करें तो उसके पहले का उनका विश्लेषण काफी हद तक सही था। इस वात की संभावना वहुत कम थी कि स्थानीय अमरीकी लेखक की रचनाएँ उसके अंग्रेज सहयोगियों की रचनाओं की भाँति विक सकें। अन्तर्राष्ट्रीय प्रकाशन अधिकारों के सम्बन्ध में पर्याप्त नियमों के अभाव से यह विषमता और भी वढ़ गयी थी। 'चेस ऐक्ट' के १८९१ में लागू होने के पहले अंग्रेज और युरोपीय लेखकों की रचनाओं का वेरोकटोक अनधिकृत प्रकाशन किया जा सकता था। जव नये 'वेवर्ली' उपन्यास (सर वाल्टर स्कॉट की एक उपन्यास-माला) आने वाले होते तो फिलाडेल्फिया के प्रकाशक मैथ्यू केरी तेज़ चलने वाली नावें किराये पर लेकर उन जहाज़ों को भेजते ताकि अपने प्रतिद्वन्द्वियों से कुछ घंटे पहले ही वे उपन्यास का नया संस्करण निकाल सकें। स्कॉट और वाद में डिकेन्स के अनधिकृत संस्करणों से सारा देश पाट दिया गया और इस अन्याय के विरुद्ध

संयुक्त राज्य अमरीका में अपनी पहली यात्रा के समय (१८४२) डिकेन्स का गरजना व्यर्थ रहा। अमरीकी लेखकों का युरोप में अनधिकृत प्रकाशन अपेक्षतया कम होता था। मिसाल के लिए, वे इंगलिस्तान में निवास और पूर्व प्रकाशन के द्वारा अपने अधिकार-सुरक्षित कर सकते थे—अंग्रेजी रुचियों और अंग्रेज प्रकाशकों की इच्छा के अनुसार लिखने के लिए इससे अमरीकी लेखकों को अतिरिक्त प्रोत्साहन मिला। यह खेदजनक किन्तु स्वाभाविक था कि उनके अपने प्रकाशक रायल्टी देकर उनकी रचनाएँ प्रकाशित करने के इच्छुक नहीं थे, जब विना रायल्टी दिये वे युरोपीय रचनाएँ इतनी आसानी से छाप सकते थे।

फिर अमरीकी लेखक लिखते किस वारे में? अपनी इच्छा के प्रतिकूल भी, पुरानी दुनिया (युरोप) से मान्यता प्राप्त करना, उनका लक्ष्य रहता था और वे स्थानीय विषयों को हाथ में लेने से हिचकते थे। स्टीफेन विन्सेन्ट वेनेट (१८९८-१९४३) ने अमरीकी उपनिवेशों के वसाये जाने के वारे में लिखा :

"उन्होंने चाहा कि तुम्हें अंग्रेजी गीत से सजाएँ
और अंग्रेजी कहानियों के समान तुम्हारी भाषा को सँवारें,
लेकिन आरम्भ से ही, शब्द गलत हो गये,
कैटवर्ड ने चोंच मारकर वुलवुल को भगा दिया।"

(कैटवर्ड उत्तरी-अमरीका की एक गाने वाली चिड़िया—अनु०)

वात सच है, किन्तु गंभीर काव्य-रचना में वुलवुल के स्थान पर कैटवर्ड को ले आने में अमरीकी कवि को वहुत समय लगा। युरोप में वहु-प्रशंसित होने वाली सर्वप्रथम अमरीकी कविताओं में एक विलियम कुलेन व्रायन्ट (१७९४-१८७८) की १८१५ में लिखी गयी कविता थी जो उस दोष-रहित और सर्वत्र मिलने वाले पक्षी, मुर्गावी को सम्वोधित करके लिखी गयी थी। एक अन्य कविता में वेनेट ने लिखा :

"मुझे अमरीकी नामों से प्यार हो गया है,
तीखे नाम जिनपर कभी चर्वी नहीं चढ़ती,
खनिज-अधिकारों के साँप के कैंचुल जैसे शीर्षक,
'मेडिसिन हैट' में लगी पंखदार युद्ध-कालीन टोपी,
'टकसन', 'डेडवुड' और 'लॉस्ट म्यूल फ्लैट।'

हम उनके वक्तव्य को स्वीकार करते हैं। बेढंगे से बेढंगे नामों को भी समय ने सामान्य बना दिया है। और शायद उनका बेढंगापन ही 'चान्सलर्स विले' या 'गेटिसबर्ग' जैसे नामों में एक दर्द की भावना जोड़ देता है। किन्तु सन् १८०० में अमरीकी स्थानों के नामों को उपहास से लाद दिया गया था—

"ये मैदान जिनमें सुन्दर 'बिग-मंडी' (बड़ी-कीचड़ भरी) नदी बहती है,
और 'टी-पॉट' (चाय-दानी) जिसे किसी दिन गीतों में प्रसिद्धि मिलेगी।..."

कोई अचरज नहीं कि आम तौर पर अमरीकी लेखन, ब्रायन्ट की तरह विचित्र रूप में स्थान-रहित, आधार-रहित और बनावटी ढंग से अलंकृत होता था।

अमरीकी लेखक (के समक्ष यह समस्या थी कि) क्या स्कॉटलैन्ड के आलोचकों द्वारा चित्रित अपनी दशा को स्वीकार कर ले? क्या वह अमरीकी चित्रकार और मूर्त्तिकार की तरह युरोप चला जाए? क्या स्वदेश में सचमुच लिखने लायक कुछ नहीं था? क्या सचमुच 'स्थानीय विषयों' जैसी कोई वस्तु नहीं थी? क्या, उदाहरण के लिए, वन्य प्रान्त का आकर्षण अमरीकी विषय नहीं था, बल्कि केवल अमरीकी पृष्ठभूमि पर एक युरोपीय विचार का प्रसारण मात्र था? 'ब्लैक-वुड्स' में १८१९ में यह स्पष्ट घोषणा की गयी कि

"नीरस यथार्थों के उस देश में कल्पना को जगाने वाला कुछ भी नहीं है। कोई ऐसी वस्तुएँ नहीं जो दिमाग को दूरस्थ अतीत का विचार करने के लिए प्रेरित करें। कोई जर्जरित खंडहर अतीत के इतिहास में रुचि नहीं जगाते। महान कार्यों के कोई स्मारक उत्साह और श्रद्धा नहीं जगाते। कोई परम्पराएँ, किवदन्तियाँ, और कथाएँ, कविता और रोमानी कथाओं के लिए सामग्री नहीं प्रदान करतीं।"

और अमरीका में भी यह राय असामान्य नहीं थी। अपनी पुस्तक 'मार्बिल फॉन' की भूमिका में हॉथॉर्न ने यही राय व्यक्त की थी और हेनरी जेम्स ने हॉथॉर्न की जीवनी (१८७९) के एक सुप्रसिद्ध अंश में ऐसा ही कहा, जिसका प्रारम्भ इस प्रकार है: "उच्च सभ्यता के, जैसी कि वह अन्य देशों में है, ऐसे

तत्वों को गिनाया जा सकता है जो अमरीकी जीवन के तन्तुओं में अनुपस्थित हैं और इस सूची को देखने के बाद अचरज होगा कि बचा क्या।"[1] इस अंश के अंतिम वाक्य हैं—

"ऐसे अभियोग के लगभग भयंकर प्रकाश में, स्वाभाविक टीका यह होगी कि अगर ये चीजें छट जाती हैं, तो सभी कुछ छ्ट जाता है। अमरीकी जानता है कि बहुत कुछ बच रहता है। क्या बच रहता है—यह उसका गुप्त भेद है, हम कह सकते हैं कि उसका विनोद है।"

नये गणतन्त्र के प्रथम वर्षों में अमरीकी साहित्य की ये कुछ गुत्थियाँ थीं। इनके विपरीत भविष्य में सुधार सम्बन्धी उस महान अमरीकी विश्वास को रखना होगा जो लेखक और जमीन का सट्टा करने वाले, दोनों को एक समान प्रोत्साहित करता था। इस बात पर थोड़ा निराश होकर कि चीजें ज्यादा अच्छी तरह नहीं चल रही हैं, लेखक कुछ और समय की माँग करता था, लेकिन इस बारे में उसे जरा भी सन्देह नहीं था कि समय उसके पक्ष में है—यह वाक्छल नहीं, बल्कि भविष्य के संकेत पढ़ने की चेष्टा थी। किन्तु समय बीतने के साथ, स्थिति सुधरी भी और बिगड़ी भी। सुधरी इस अर्थ में कि अमरीकी लेखन की मात्रा और स्तर दोनों में ही अभिवृद्धि हुई। बिगड़ी इस अर्थ में कि सांस्कृतिक स्वतन्त्रता का लक्ष्य अभी भी बहुत दूर था। वाल्ट व्हिटमैन ने जब अमरीकी गरुड़ को ऊँचे उड़ने के लिए पुकारा तो वे स्थानीय साहित्यकार के लिए काफी महत्वपूर्ण, एक राष्ट्रीय कर्म में भाग ले रहे थे। जैसा हेनरी जेम्स ने १८७२ में एक युवक के पत्र में लिखा, "अमरीकी होने का अर्थ

---

१. अपने प्रसिद्ध पत्र 'ह्वाट इज़ ऐन अमेरिकन ?' में एक शताब्दी पहले क्रीवेकूर ने एक ऐसी ही सूची बनाई थी : यहाँ न कोई अभिजात्य परिवार हैं, न राजदरबार, न राजा, न बिशप, न धार्मिक सङ्गठन के अधिकार क्षेत्र, न कोई अदृश्य शक्ति जो कुछ लोगों को भौतिक शक्ति देती हो; न हजारों कर्मचारियों को रोजगार देने वाले बड़े निर्माता हैं, न ऐश्वर्य के महान विकास।' किन्तु १७८२ के क्रान्तिकारी दिनों में उन्होंने इससे जो नतीजा निकाला था, वह जेम्स की राय से बिल्कुल भिन्न है : "हम आज के संसार का सर्वोत्तम समाज हैं।"

है एक उलझा हुआ भाग्य, और इससे जो जिम्मेदारियाँ आती हैं उनमें यह भी है कि युरोप के अन्ध-विश्वासपूर्ण मूल्यांकन के विरुद्ध लड़ें।" **लड़ना** एक सबल शब्द है, और **जिम्मेदारी** भी। अमरीकी गरुड़ गंजा क्यों है—इसलिए कि उसे अपना प्रदर्शन बहुत अधिक करना पड़ा, या युरोप के अंध-विश्वासपूर्ण मूल्यांकन के कारण? मुख्य अमरीकी लेखक इस प्रश्न से बच निकलने में अवश्य सफल हुए हैं, किन्तु कोई भी इससे अप्रभावित नहीं रहा। और शायद किसी ने भी इस बात को उतनी अच्छी तरह नहीं समझा जितना प्रौढ़ होने पर जेम्स ने कि यह प्रश्न ही मूलतः झूठा है — कि अमरीका और युरोप ऐसे विवाह-सूत्र में बँधे हैं जिसमें तलाक की कोई गुंजाइश नहीं। नये-पुराने देश के लिए भविष्य के गर्भ में जो अप्रत्याशित बातें थीं, उनमें यह भी एक थी।

अध्याय ३

स्वतन्त्रता के प्रथम फल

इर्विङ्ग, कूपर, पो

वाशिंगटन इर्विङ्ग (१७८३-१८५६)

जन्म न्यूयार्क, एक प्रेस्बिटीरियन (स्कॉटलैन्ड में प्रचलित शुद्धतावादी मत) व्यापारी के सबसे छोटे पुत्र। कानून का अध्ययन किया, लेकिन अपने भाइयों, विलियम और पीटर, की साहित्यिक रुचियों द्वारा अधिक आकर्षित हुए। पीटर द्वारा सम्पादित समाचार पत्र में, 'लेटर्स ऑफ जोनाथन ओल्ड स्टाइल, जेन्ट' प्रकाशित किये। स्वास्थ्य-सुधार के लिए १८०४–६ में युरोप की यात्रा की। भाइयों और एक भाई के साले जे० के० पॉल्डिंग के साथ 'साल्मागुंडी' शीर्षक निबन्ध प्रकाशित किये जिनका दृष्टिकोण संघवादी था। पहली महत्वपूर्ण सफलता 'हिस्टरी-ऑफ न्यूयॉर्क' (१८०९) थी जिसे उन्होंने डीड्रिच निकरबोकर के नाम से लिखा। लिवरपूल में परिवार के धातु की वस्तुओं के व्यापार में सहायता देने के लिए १८१५ में युरोप गये। सत्रह वर्ष युरोप में रहे, खूब भ्रमण किया। 'दी स्केच-बुक ऑफ ज्याफरी क्रेयन, जेन्ट' (१८१९-२०) से मान्यता मिली और 'ब्रेसब्रिज हाल' (१८२२), 'टेल्स ऑफ ए ट्रैवेलर' (१८२४), कोलम्बस की जीवनी (१८२८), 'ए क्रानिकिल ऑफ दी कान्क्वेस्ट ऑफ ग्रानाडा' (१८२९), 'अलहाम्ब्रा' (१८३२) जैसी रचनाओं से उनकी लोकप्रियता और बढ़ी। १८३२-४२ के बीच संयुक्त राज्य अमरीका में रहे और अमरीकी विषयों पर लिखा जिनमें 'ए टूर आफ दी प्रेरी' (१८३२) नामक रचना भी थी। १८४२-४६ के बीच पुनः युरोप में रहे, शुरू में स्पेन में राजदूत के रूप में। वापस लौटने पर

जीवन के शेष वर्ष निरन्तर लेखन में विताये (गोल्डस्मिथ, मोहम्मद आदि की जीवनियाँ) और अन्त में वाशिंगटन की विस्तृत जीवनी लिखी।

जेम्स फ़ेनिमोर कूपर (१७८९-१८५१)

न्यू यॉर्क राज्य में ओट्सीगो झील के किनारे कूपर्स टाउन की स्थापना करने वाले धनी भूस्वामी के पुत्र। येल में शिक्षा पायी लेकिन स्नातकीय परीक्षा के पहले ही छोड़ दिया। १८०६-११ के बीच नौसेना में रहे। प्रसिद्ध डी लान्सी परिवार में विवाह करने के बाद नौसेना छोड़ दी और ग्रामीण भूस्वामी के रूप में रहने लगे। लेखन को पेशे के रूप में अपनाने का गम्भीर इरादा किये विना तीस वर्ष की आयु में लिखना शुरू किया। प्रथम उपन्यास 'प्रिकॉशन' (१८२०) के बाद अन्य कई उपन्यास, इतिहास आदि लिखे। १८२६-३३ के बीच युरोप में रहे। बाद में कूपर्स टाउन में विरोधी समाचार पत्रों के साथ मानहानि सम्वन्धी कई मुकदमे लड़े जिनमें लगभग सभी में सफलता मिली। मुकदमों के फलस्वरूप होने वाली वदनामी से उनकी लोकप्रियता घट गयी। लेकिन वे मृत्यु पर्यन्त लिखते रहे। उनकी सर्व प्रसिद्ध रचनाएँ: 'दी स्पाइ' (१८२१), 'दी पायनीयर्स' (१८२३), 'दी पाइलट' (१८२३), 'दी लास्ट ऑफ दी मोहिकैन्स' (१८२६), दी प्रेरी' (१८२७), 'दी रेड रोवर' (१८२७), 'ग्लीनिंग्स इन युरोप' (१८३७-३८), 'होमवर्ड बाउन्ड' और 'होम ऐज फाउन्ड' (१८३८)— इंगलिस्तान में 'ईव एफिन्घैम' के नाम से प्रकाशित— 'दी पाथ फाइन्डर' (१८४०), 'दी डीअर-स्लेअर' (१८४१), और 'सैटन्सटो' (१८४५)।

एडगर ऐलेन पो (१८०९-४९)

जन्म बोस्टन में, भ्रमण करने वाले अभिनेता-अभिनेत्री के पुत्र। १८११ में अनाथ हो गये। रिचमंड, वर्जिनिया के समृद्ध व्यापारी जॉन ऐलेन के परिवार में ले लिए गये। ऐलेन परिवार उन्हें इंगलिस्तान ले गया, जहाँ १८१५-१८२० के वीच शिक्षा पायी। रिचमंड वापस लौटने के बाद ऐलेन से झगड़ा हो गया। फिर कभी पूरी तरह समझौता नहीं हुआ और ऐलेन की जब १८३४ में मृत्यु हुई तो उनकी वसीयत में इनका नाम नहीं था। थोड़े-थोड़े समय वर्जिनिया विश्वविद्यालय, अमेरिकी सेना (जिसमें सार्जेन्ट-मेजर के पद तक पहुँचे)

और वेस्ट प्वाइन्ट (सैनिक अफसरों का प्रशिक्षण केन्द्र) में प्रशिक्षार्थी के रूप में रहे। ज़ान बूझकर वेस्ट प्वाइंट से निकाले जाने के बाद बाल्टिमोर, रिचमंड, न्यू यार्क और फ़िलाडेल्फ़िया में लेखन द्वारा जीविका कमाते रहे। विभिन्न पत्रिकाओं से सम्बन्धित रहे जिनमें 'सथर्न लिटरेरी मेसन्जर' भी थी। १८३६ में अपनी तेरह वर्षीय सम्बन्धी वर्जिनिया क्लेम से विवाह किया जिनकी १८४६ में क्षय रोग से मृत्यु हो गयी। उनकी मृत्यु के बाद असन्तुलन बढ़ता गया। मृत्यु बाल्टि-मोर में हुई, सन्निपात से पीड़ित, नाली में पड़े हुए पाये गये। तीन कविता-पुस्तकें प्रकाशित कीं—'टेमरलेन' (१८२७), 'अल आराफ' (१८२९) और 'पोएम्स' (१८३१)। इसके बाद उनकी अधिकांश रचनाएँ—कविताएँ, कहा-नियाँ और आलोचनात्मक लेख—पहले पत्रिकाओं में प्रकाशित हुईं। पहला कहानी-संग्रह, 'टेल्स ऑफ दी ग्रोटस्क ऐन्ड दी अरबेस्क' (१८४०)। अन्य कहा-नियाँ 'टेल्स' (१८४५) नामक संग्रह में प्रकाशित हुईं। अन्य रचनाओं में तत्व-दार्शनिक रचना 'युरेका ए प्रोज पोएम' (१८४८) और 'दी नैरेटिव ऑफ आर्थर गॉर्डन पिम' (१८३८) हैं।

अध्याय ३

स्वतन्त्रता के प्रथम फल

वाशिंगटन इर्विङ्ग

वाशिंगटन इर्विंग पहले अमरीकी लेखक थे जिन्हें अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति मिली, और उनके शीघ्र बाद ही जेम्स फेनीमोर कूपर को। इस अध्याय में चर्चित तीसरे लेखक, एडगर ऐलेन पो की ख्याति भी इसी भाँति अन्तर्राष्ट्रीय कही जा सकती है यद्यपि उनके अपने जीवन-काल में इर्विङ्ग और कूपर की प्रसिद्धि कहीं ज्यादा थी। पो का मामला कुछ अलग है, किन्तु अन्य लेखकों की भाँति उनमें भी अमरीकी होने की कुछ उलझनें व्यक्त होती हैं। जहाँ तक इर्विन का प्रश्न है :

"वे विद्वान व्यक्ति नहीं हैं। ज्ञान सम्बन्धी विषयों पर वे बहुत कम लिख सकते हैं और वह भी दूसरों से प्राप्त जानकारी के भरोसे पर। किन्तु उनकी प्रतिभा शीघ्र ग्रहण करने वाली है और किसी विषय का प्रतिपादन करने के लिए आवश्यक ज्ञान को वे बड़ी जल्दी पकड़ लेते हैं।...उनकी प्रतिभाशाली लेखनी हर वस्तु को सोने में बदल देती है और उनका उदार स्वभाव उनके पृष्ठों में प्रतिबिम्बित होता है।"

ये पंक्तियाँ इर्विङ्ग ने गोल्डस्मिथ के बारे में लिखी हैं, किन्तु युरोप या अमरीका में इर्विङ्ग का कोई समकालीन लेखक उनके बारे में भी यही लिख सकता था। उन्हें बहुधा 'अमरीकी गोल्डस्मिथ' या उत्तर-कालीन ऐडिसन या स्टील कहा गया था। इर्विङ्ग से मिलने वाले अधिकांश व्यक्ति उन्हें पसन्द करते थे। स्कॉट, मूर, और अन्य बहुतेरे व्यक्तियों ने उनके व्यक्तित्व के आकर्षण को स्वीकार करते हुए यह भी माना है कि उनकी लेखन-शैली उनके व्यक्तित्व के अनुरूप है। जैसा

चार्ल्स लैम्ब के साथ हुआ, उनके आकर्षण का कुछ अंश उनकी मृत्यु के बाद अनिवार्य ही समाप्त हो गया। उनके जीवन-काल में भी, कुछ लोग उन्हें उच्च स्तर का लेखक नहीं मानते थे। एक व्यंग्यकार ने उन्हें 'डेम इर्विङ्ग' (श्रीमती इर्विङ्ग) कहा। एक अन्य लेखक ने उनकी परिभाषा 'ऐडिसन और पानी' के रूप में की। उनकी पुस्तक 'ब्रेस-ब्रिज हाल' के बारे में मेरिया एजवर्थ ने कहा कि उसकी 'कारीगरी स्वयं रचना से ज्यादा अच्छी है। छोटी-छोटी वस्तुओं पर अत्यधिक ध्यान दिया और व्यय किया गया है।' आज का पाठक संभवतः इर्विङ्ग के प्रशंसकों की अपेक्षा उनके आलोचकों से अधिक सहमत होगा। किन्तु इस बात पर विचार करना उचित होगा कि अपने जीवन-काल में उनकी इतनी प्रतिष्ठा क्यों थी।

पो के इस कथन में एक संकेत मिलता है :

"इर्विङ्ग का मूल्यांकन वास्तविकता से बहुत अधिक किया जाता है और उनकी प्रतिष्ठा के उचित और अदेय व आकस्मिक अंशों के बीच एक सूक्ष्म रेखा खींची जा सकती है—क्या लेखक का दाय है और क्या केवल सफ़रमैना था।"

'सफ़रमैना' (मूल अंग्रेजी में 'पायनीयर') शब्द हमारा ध्यान खींचता है। इर्विङ्ग जैसे (पो के ही शब्दों में) 'शैली की पालतू निर्दोषिता और औचित्य' वाले व्यक्ति का नया मार्ग बनाने से क्या सम्बन्ध ? उनका गद्य उतना दकियानूसी तो नहीं है जितना कुछ आलोचकों ने कहा है, किन्तु उसमें कोई नया स्वर नहीं है (यद्यपि इस बात को मैं बाद में थोड़ा संशोधित करूँगा)। फिर **सफ़रमैना** क्यों ? इर्विङ्ग की जीवनी के लेखक स्टैनली टी० विलियम्स के एक वाक्य से हम इस प्रश्न का उत्तर आरम्भ कर सकते हैं : "यहाँ एक ऐसा अमरीकी था जो पंखों से अपना सिर सजाने के बजाय हाथ में पंख लिए था।"[1] नयी दुनियाँ का एक प्राणी जो व्यापारी परिवार और न्यू यॉर्क के अपरिपक्व साहित्यिक वातावरण से निकल कर सारी सभ्य दुनिया का मनोरंजन कर सका—एक ऐसा लेखक जो अपने देशवासियों और अंग्रेजों, दोनों को ही खुश कर सका जब कि दोनों की ही, भिन्न रूप में, बड़ी सख्त माँगें थीं। ऐसा वे किस प्रकार कर सके, यह हम उस पुस्तक में देख सकते हैं जिससे उन्हें ख्याति मिली।

---

१. 'वाशिंगटन इर्विङ्ग की जीवनी' (२ खण्ड, न्यू यॉर्क १९३५)

'दी स्केच बुक ऑफ ज्यॉफरी क्रेयन जेन्ट' में, जिसमें 'दी आथर्स एकाउन्ट ऑफ हिमसेल्फ' (लेखक द्वारा स्वयं अपना विवरण) और 'ल' एन्वॉय' (दूत) सम्मिलित हैं, चौंतीस रेखाचित्र हैं। अधिकांश में इंगलिस्तानी दृश्यों का चित्रण है—'सराय की रसोई', 'वेस्ट मिन्स्टर एवे' आदि। मकान छप्पर वाले हैं, गिरजा-घरों पर आइवी की वेलें हैं, लोग अपने आगे के वाल खींचते हैं। केवल दो निवन्ध ऐसे हैं जिन्हें 'विवादास्पद' कहा जा सकता है। एक 'जॉन वुल' (अंग्रेज जाति का एक व्यंग्य नाम) का चित्र है, और दूसरा 'अमरीका के वारे में लिखने वाले अंग्रेज लेखकों' के वारे में है। इर्विङ्ग के कथनानुसार जॉन बुल की अपनी कमजोरियाँ हैं—'वह हर दोष को वहस द्वारा गुण सिद्ध करने की चेष्टा करेगा, और बड़ी स्पष्टता से अपने को दुनिया का सवसे ईमानदार आदमी सिद्ध कर लेगा।' किन्तु इसके ऊपर इर्विङ्ग के मिलनसार स्वभाव की पॉलिश चमकती है। हमें पता चलता है कि जॉन वुल आखिरकार एक 'स्वर्ण-हृदय, पुराना योद्धा' है। जहाँ तक अंग्रेज लेखकों (और आलोचकों) का प्रश्न है, इर्विङ्ग ने ऐसा कह कर अपनी आलोचनाएँ स्वीकार-योग्य वना लीं कि इंगलिस्तान के भद्र-पुरुषों के वजाय जो बड़े ही निष्पक्ष विचारों वाले निरीक्षक हैं, "यह काम दीवालिया व्यापारियों, चालवाज प्रपंचियों, घुमक्कड़ कारीगरों और मैनचेस्टर व वरमिंघम के व्यापारी एजेन्टों पर छोड़ दिया गया कि वे अमरीका के सम्वन्ध में उसके (इंगलिस्तान के) प्रवक्ता वनें।" यह निवन्ध वहुत अच्छा नहीं है लेकिन इसमें काफी आश्चर्यजनक चतुराई है।

'रेखा-चित्रों की पुस्तक' में अमरीका सम्वन्धी जो थोड़े से अंश हैं, उनमें से एक, 'अमरीकी आदिवासी चरित्र की विशेषताएँ' में विशाल-हृदय वनवासी की परम्परा के अनुकूल झलक है, जो दिन भर शिकार करने के वाद 'रीछ, चीता और भैंस की खालों में अपने को लपेट कर प्रपात की गरज के वीच सोता है।' एक अन्य अंश में, जो सवसे अधिक प्रसिद्ध है, और जिसकी प्रसिद्धि सवसे अधिक समय तक चलने वाली है, कैट्सकिल पर्वत पर जादू के प्रभाव में आ जाने वाले हालैंडवासी रिप वान विन्किल की कहानी है, जो वीस साल तक सोये रहने के वाद वापस अपने गाँव को जाता है—एक वूढ़ा आदमी जिसके सभी पुराने साथी मर चुके हैं। इसका श्रेय इर्विङ्ग को था कि नयी दुनिया अपनी पुरा-

कथाएँ और किंवदन्तियाँ पुरानी दुनिया को देने लगी थी—या कम से कम, उनके समकालीन लोगों का यही विश्वास था। वस्तुतः, जैसा इविङ्ग ने संकेत किया है, गो वहुत स्पष्ट नहीं, उन्होंने अपनी कहानी एक जर्मन कथा से ली थी, और उसके कुछ अंशों का तो ऐसा शाब्दिक अनुवाद किया था कि उन पर साहित्यिक चोरी का आरोप भी लगाया गया। और यद्यपि कुछ अन्य और वाद की कहानियों में उन्होंने मूल स्पेनी वातावरण को कायम रखा फिर भी उनके वारे में ऐसे ही आरोप लगाये गये—कहा गया कि उन्होंने केवल अपनी सामग्री को एक भाषा से दूसरी में वदल लिया और कुछ ऊपरी अलंकरण जोड़ दिए।

किन्तु जनसाधारण में इविङ्ग की प्रतिष्ठा को इस आरोप से कोई विशेष हानि नहीं पहुँची। उन्होंने अपना स्थान कैसे प्राप्त किया, और **सफ़रमैना** कहलाने के योग्य कैसे वने? पहला और अनिवार्य कदम युरोप जाना था। दूसरा कदम यह था कि अमरीकी कहलाने का अपना अधिकार खोये विना युरोपीय पाठकों की मान्यता प्राप्त करें। यह वड़ी ही कठिन समस्या थी जिसका हल इविङ्ग ने जहाँ तक संभव था किया। उन्होंने परवर्त्ती अमरीकियों के लिए समस्या के प्रति आवश्यक दृष्टि का संकेत भी किया। पहली वात, शैली—सबसे अधिक आवश्यक था कि वह परिष्कृत हो। इविङ्ग ने अनुभव किया कि, व्यवहार में, अमरीका की अपनी कोई शैली नहीं थी। अतः अंग्रेजी उदाहरणों का अनुकरण करना आवश्यक था। इविङ्ग ने जो उदाहरण लिए, एक प्रवाहपूर्ण किन्तु सौम्य गद्य-शैली का विकास करके, जो सफलतापूर्वक अट्ठारहवीं शताब्दी से उन्नीसवीं शताब्दी तक चलती रही, इविङ्ग उनसे आगे वढ़ गये। दूसरी वात, विषय—अगर वे केवल युरोप का वर्णन करने में लगते तो उनके अपने देशवासी उनका परित्याग कर देते। यूँ भी, उनकी सत्रह वर्ष की अनुपस्थिति में वे वरावर उन्हें घर लौटने के कर्त्तव्य की याद दिलाते रहे। किन्तु उन्होंने तत्कालीन दृश्य का वर्णन करने के अलावा और भी कुछ किया। उन्होंने लोक-साहित्य की खोज की। अन्य लोग भी इसी दिशा में काम कर रहे थे। उनके मित्र और आदर्श, स्कॉट ने सीमा-क्षेत्र के लोकगीतों का अच्छा उपयोग किया था और शायद स्कॉट ने ही उन्हें जर्मन लोक-साहित्य का अध्ययन करने के लिए प्रोत्साहित किया। जर्मन कहानियों के वाद उन्होंने स्पेनी

कथाओं को लिया। ये समृद्ध स्रोत थे और इर्विङ्ग ने उत्सुकतापूर्वक इनकी खोज की। उनके अपने देश में ऐसी सामग्री का अभाव था, अतः टिकनॉर, और एवेरेट और लॉन्गफेलो की भाँति उन्हें युरोप में इसकी खोज करने के लिए मजबूर होना पड़ा। जिस तरह बाद के अमरीकियों ने बड़ी सावधानी से पुराने चित्रों और हस्तलिपियों की खोज की, उसी तरह इन प्रारम्भ करने वालों ने पुरानी दुनिया के उपेक्षित लोक-साहित्य की खोज की।

इसके अतिरिक्त इर्विङ्ग में रचनात्मक प्रतिभा का अभाव था—उन्हें बनी बनायी कहानियों की आवश्यकता पड़ती थी। हॉथॉर्न की भाँति वे भी स्वभाव से अतीत की कहानियाँ ज्यादा पसन्द करते थे। वे हॉथॉर्न की अपेक्षा अधिक छिछले हैं, किन्तु वे ऐसी चीजों की खोज करते थे जिनमें रंगीनी और विचित्रता हो, और कुछ उदासी हो—कुछ ऐसा जो परिवर्त्तन और बदलाव की ओर संकेत करे, लेकिन बहुत सख्ती से नहीं। अगर अमरीका का जन्म दिन के खुले प्रकाश में हुआ था, तो इर्विङ्ग उसमें, जहाँ तक उनसे बन पड़ा, बाहर से गोधूली का प्रकाश लाये। मिसाल के लिए, 'ब्रेसविज हाल' में उन्होंने 'फ्लाइंग डचमैन' की किंवदन्ती का एक अमरीकी संस्करण ('दी स्टार्म शिप') गढ़ा। ऐसा मानना गलत होगा कि इर्विङ्ग का इरादा अकेले ही अमरीकी परम्पराओं की एक कड़ी गढ़ने का था। बल्कि, उन्होंने अटलांटिक के दोनों ओर के पाठकों को एक साथ खुश करने की चेष्टा की। उनका जन्म इतना काफी पहले हुआ था कि वे राष्ट्रीयता के कुंठित करने वाले प्रभावों से बचे रहे, और उनका स्वभाव उतना अच्छा था कि जो माँगें उनसे की जातीं थीं, उससे वे परेशान नहीं हुए। जब अमरीकी सामग्री मूल्यवान होती, तो वे उसका उपयोग कर लेते। उन्होंने आदिवासी क्षेत्र की यात्रा की और उसके बारे में 'ए टूर ऑन दी प्रेरी' लिखा। पश्चिमी अमरीका के विकास में उनको रुचि हुई और 'ऐस्टोरिया' (१८३६) में उन्होंने उसका एक सक्षम विवरण प्रस्तुत किया। लेकिन वे सीमान्तवासी नहीं थे, और उनके स्वभाव में इतनी बहुदेशीयता थी कि बन भी नहीं सकते थे। उनके शत्रुओं ने तो यह भी कहा कि रोएँदार खालों के करोड़पति व्यापारी जॉन जैकब ऐस्टर से प्राप्त संरक्षण के प्रति इर्विङ्ग की कृतज्ञता के अतिरिक्त 'ऐस्टोरिया' में और कुछ नहीं है।

वस्तुत:, जैसा एमर्सन ने कहा, ईविङ्ग और उनके समकालीन अमरीकियों में केवल 'रंगीनी' थी; अधिक गंभीर शक्ति उनमें नहीं थी। वे 'सफरमैना' इस अर्थ में थे कि दूसरों के अनुकरण के लिए उन्होंने एक उदाहरण प्रस्तुत किया। उन्होंने उपाय सुझाये— अनुवाद और रूपान्तर किये। बड़ा लेखक बन कर उन्होंने देशीय गर्व को तुष्ट किया। अन्त में, जॉर्ज वाशिंगटन की विशाल जीवनी बड़ी मेहनत से लिख कर उन्होंने यह दिखाया कि उस समय भी वे एक योग्य शिल्पी थे। विषय का प्रतिपादन चाहे जितना भी सामान्य हो, वाक्यों की सरल लय और बीच-बीच में हल्के विनोद का आनन्द हर जगह था। यद्यपि उनका यश मन्द पड़ने लगा था, किन्तु अपने सहयोगियों की अपेक्षा वे अधिक समय तक चलते रहे— ब्रायन्ट और फिट्जग्रीन हैलेक जैसे लोग, जो या तो खामोश हो गये थे, या फिर उनसे ऊब होने लगी थी।

किन्तु, क्या ईविङ्ग ने गलत उदाहरण प्रस्तुत किया? इसका उत्तर 'हाँ' होगा, अगर हम अमरीका और युरोप के सम्बन्ध को 'चोर और चौकीदार' (या दम्भी और देशभक्त) के नाटक के रूप में देखें जिसमें नायक (साहित्य के सन्दर्भ में) वह व्यक्ति है जो अपने देश में ही रहता है और आदिकालीन मेन्केन की भाँति अपनी अमरीकी शब्दावली का पोषण करता है, और खलनायक युरोप जा कर अंग्रेजी उच्चारण और फ्रांसीसी भोजन-सामग्री का ज्ञान प्राप्त करता है। हम यह मान सकते हैं कि ईविङ्ग में कुछ सामाजिक दम्भ था— या उनके अपने शब्दों में, वे **भद्र पुरुष** थे। वे 'पीले और पेट के रोगी' शराबखाने के आन्दोलन-कारी को बहुधा अपना लक्ष्य बनाते थे जो जॉन-बुल के साम्राज्य या पीटर स्टुइ-वेसाँ (न्यू यॉर्क नगर के संस्थापक) के न्यू यॉर्क को उलटने की साजिशें किया करता था। साहित्य में इसी के समान जो प्रवृत्ति थी, उसे भी वे प्रोत्साहित नहीं कर सकते थे। १८१७ में उन्होंने अपनी डायरी में लिखा था :

"आजकल के कुछ लेखकों द्वारा (सौभाग्यवश जिनका प्रभाव अधिक नहीं है) यह प्रयास हो रहा है कि कविता में हर प्रकार के बोल-चाल के शब्द और ग्रामीण मुहावरे ले आयें— सरलता के प्रति अपने उत्साह में वे असंस्कृत और सामान्य बनना चाहते हैं। किन्तु कविता की भाषा अधिक से अधिक शुद्ध और परिष्कृत होनी चाहिए।"

यह मानते हुए भी कि वे गद्य के बारे में नहीं बल्कि कविता के बारे में लिख रहे हैं, ये वाक्य क्या उन्हें खलनायकों की श्रेणी में नहीं बिठा देते?

निश्चय ही नहीं, अगर हम इसके विपरीत एक अन्य और अधिक ठोस प्रमाण, आठ वर्ष पूर्व लिखे गये 'न्यू यॉर्क के इतिहास' पर भी विचार करें। यह एक असमान स्तर की पुस्तक है, आधी तथ्यपूर्ण, आधी कल्पित। किन्तु इसमें आत्मविश्वास और अनादर का एक ऐसा स्वर है जिसकी तुलना में इर्विङ्ग का बाद का सारा लेखन प्राणहीन प्रतीत होता है। अमरीका कैसे बसा? निकर-बोकर-इर्विङ्ग का कथन है कि ग्रोटियस के अनुसार 'नार्वे वासियों के एक घुमक्कड़ दल' ने बसाया जब कि 'जुफ़ेडस पेट्री' के अनुसार 'फ़ीस लैंड से आये हुए स्केटिंग (बर्फ़ पर फिसलना) करने वाले एक दल' ने। स्वर मार्क ट्वेन का है, और नीचे के अंश में भी :

"और अब सुबह का गुलाबी रंग पूर्व में फैलने लगा और जल्दी ही उगते हुए सूरज ने, सुनहरे और बैंजनी बादलों से निकल कर, कम्युनियाँ (स्थान का नाम) के टीन के बने हुए 'वेदरकॉक्स' (गिरजाघरों पर लगी हुई, वायु की दिशा का संकेत करने वाली पक्षी की आकृतियाँ) पर अपनी आनन्दमय किरणें डालीं।"

यह सच है कि केवल छिट-पुट अंशों में मार्क ट्वेन का सा स्वर है। फिर भी 'इन्नोसेन्ट्स अॅब्रॉड' के प्रकाशन से—जब 'देशी' अमरीकी गद्य ने सफल अभिव्यक्ति प्राप्त की—साठ वर्ष पहले १८०९ में ही यह स्वर मौजूद था। यह भी सच है कि निकर-बोकर की प्रहसन जैसी गाथा एक युवक का अपरिपक्व प्रयास था। लेकिन कालान्तर और निजी चिन्ताएँ ही यह समझने के लिए काफी नहीं हैं कि इर्विङ्ग ने निकर-बोकर और साल्मागुंडी को छोड़ कर ज्यॉफरी क्रेयन को क्यों अपनाया और 'इतिहास' के नये संस्करणों में धीरे-धीरे उन अंशों को संशोधित किया जो अब उनकी राय में 'असंस्कृत' थे। और युरोपवास से भी इसे नहीं समझा जा सकता—वह परिणाम था, कारण नहीं। कारण सीधा सा था—१८०९ की स्थिति १८६९ जैसी नहीं थी। जब तक परिस्थितियाँ अधिक अनुकूल नहीं हुईं, तब तक अमरीकी गद्य के लिए जीवित रहना सम्भव नहीं था। इर्विङ्ग के बाद होने वाले कई लेखक इस विचार को स्वीकार

करने में असमर्थ रहे हैं कि किसी हास्यजनक उद्देश्य से एक गम्भीर शैली का विकास हो सकता है। अतः इर्विङ्ग को यह समझने के लिए बहुत अधिक दोष नहीं दिया जा सकता कि उनके 'इतिहास' में आगे विकास की सम्भावनाएँ नहीं थीं, जब कि वस्तुतः वह केवल एक गलत प्रारम्भ था।

जेम्स फ़ेनिमोर कूपर

कूपर के लिए निश्चय ही अमरीकी होने का मतलब था भाग्य का उलझा हुआ होना। इर्विङ्ग के विपरीत— जिनके लिए उनके मन में कोई विशेष आदर भी नहीं था— कूपर जन्म से और उससे भी अधिक विवाह से, अमरीकी भूस्वामी वर्ग के सदस्य थे। वे कट्टर देशभक्त थे, अमरीकी नौसेना में 'मिडशिप मैन' (अफसरी का प्रारम्भिक पद) के रूप में बिताये तीन वर्षों पर उन्हें गर्व था, और वे इसे अपना फ़र्ज़ समझते थे कि युरोप में अपने देशवासियों के अपमान का विरोध करें। और उन्हें इस बात का दुःख था कि इस दिशा में उनके प्रयत्नों के प्रति— उदाहरण के लिए 'नोशन्स ऑफ दी अमेरिकन्स' (१८२८) और 'लेटर टु जनरल लाफेत' (१८३१)— उनके देशवासियों में कृतज्ञता का अभाव प्रतीत होता था। किन्तु जहाँ वे जन्मजात अभिजात्य के विरोधी थे, गणतन्त्र को राजतन्त्र से कहीं ज्यादा अच्छा समझते थे, और अपने राष्ट्र की युद्ध-शक्ति पर गर्व करते थे, वहीं सम्पत्ति, कुलीनता, शिक्षा और आस-पास के समाज पर पिता जैसे प्रभाव और अधिकार पर आधारित भद्रता सम्बन्धी अपनी धारणा पर भी दृढ़ थे। जेफरसन ने, जो उनकी पिछली पीढ़ी के एक अमरीकी 'भद्र-पुरुष' थे, युरोप की चमक-दमक के विरुद्ध युवा अमरीकियों को चेतावनी दी थी :

"अगर वह इंगलिस्तान जाता है तो शराब पीना, घुड़दौड़ और मुक्के-बाजी सीखता है। ये अंग्रेजी शिक्षा की विशेषताएँ हैं। उस देश में और युरोप के अन्य देशों में, शिक्षा के नीचे लिखे सामान्य तत्व हैं। वह युरोपीय ऐशपरस्ती और दुराचार का प्रेमी बन जाता है और अपने देश की सादगी के प्रति तिरस्कार सीख लेता है। वह युरोपीय अभिजात्य वर्ग के विशेषाधिकारों से आकर्षित होता है और उसके अपने देश में गरीबों और अमीरों के बीच जो प्रिय समानता है, उससे घृणा करने लगता है।...... उसे युरोपीय स्त्रियों की वासनापूर्ण कलाएँ

और पोशाकें याद आती हैं और स्वयं अपने देश के पवित्र स्नेह और सादगी का वह निरादर करता है।......अतः मुझे लगता है कि शिक्षा के लिए युरोप आने वाला अमरीकी अपना ज्ञान, अपनी नैतिकता, अपना स्वास्थ्य, अपनी आदतें और अपना सुख, सब में हानि ही उठाता है।"[१]

शिक्षा के लिए अपने बच्चों को फ्रांस ले जाने में कूपर को कोई हिचक नहीं हुई। किन्तु अपने विचारों के अनुसार पुष्ट रूप में अमरीकी बने रहने पर भी, वापस लौटने पर अमरीकी जीवन के प्रति अपनी अरुचि को छिपाना उन्होंने बहुत कठिन पाया। 'होम ऐज फाउण्ड', अपने देश की कमियों पर उनकी तीखी टीका है— भीड़ का शासन, गैरजिम्मेदार और गाली-गलौज भरे समाचार-पत्र, युरोप का आदर। न्यू-यॉर्क की एक साहित्यिक गोष्ठी एक समुद्री जहाज के चतुर कप्तान को गलती से एक प्रसिद्ध अंग्रेज लेखक समझ कर तारीफों के पुल बाँध देती है :

"अंग्रेज सचमुच ही एक महान राष्ट्र हैं! कितने आकर्षक ढंग से वह तम्बाकू पीता है!"

"मैं समझती हूँ", कुमारी ऐनुअल ने कहा, "कि स्कॉट के धड़ की पिछली मूर्त्ति के बाद, यह सबसे अधिक आकर्षक पुरुष है जो इधर आया है।"

इस कथन में कूपर के लिए विशेष तीखापन था, क्योंकि बहुधा ऐसा कहा जाता था कि वे अमरीकी वाल्टर स्कॉट हैं। इस तुलना से उन्हें चिढ़ होती थी क्योंकि उसमें उन्हें दूसरा स्थान मिलता था— वे जानते थे कि कोई आदमी सपने में भी स्कॉट को अंग्रेजी कूपर नहीं कहेगा। दो संसारों के खिचाव के बीच, वे उस अंग्रेजी 'पाश' को कैसे काट सकते थे, जिसका उन्होंने एक बार जिक्र किया था, और कैसे अमरीका के पहले महान उपन्यासकार बन सकते थे? कैसे वे एक ऐसे संसार की रचना कर सकते थे जो इतना विशाल और विभिन्न हो कि एक उपन्यासकार का क्षेत्र बन सके— अमरीकी समाज जब था ही नहीं, तो उसके बारे में लिख कैसे सकते थे?

---

१. जे० थैनिस्टर, जूनियर, के नाम पत्र, १५ अक्टूबर १७८५।

उत्तर के लिए अनिवार्य ही युरोप को देखना होगा। कूपर की पहली पुस्तक 'प्रिकॉशन' एक बाहर से आये उपन्यास को, जिसे वे अपनी पत्नी को पढ़कर सुनाते रहे थे, जान-बूझकर सुधारने का प्रयास था और उसका घटनास्थल अंग्रेजी समाज था। अपने दूसरे उपन्यास 'दी स्पाइ' में उन्होंने कैम्पबेल के 'जर्ट्रूड ऑफ व्योमिंग' के उद्धरण हर अध्याय के ऊपर दिये। उनके तीसरे उपन्यास 'दी पाइलट' का उद्देश्य यह दिखाना था कि समुद्र के सम्बन्ध में स्कॉट की रचना 'दी पाइरेट' से ज्यादा अच्छा उपन्यास लिखा जा सकता था। और अपनी भूमिका में कूपर ने कुछ तीखेपन से कहा कि अन्य प्रतियोगी भी अभी मौजूद हैं— लेखक से 'शायद कहा जाएगा कि स्मॉलेट उससे पहले और उससे ज्यादा अच्छे ढंग से यह सब कर चुके हैं।'

उनकी समस्याओं का आंशिक हल अमरीकी अतीत में था। 'दी स्पाइ' का सम्बन्ध अमरीकी क्रांति की उस अवधि से है जब न्यू-यॉर्क के बन्दरगाह पर अंग्रेजों का कब्जा था और उसके आस-पास का इलाका वाशिंगटन की सेना के हाथ में था। यह उपन्यास अगर महान नहीं तो सन्तोषजनक है क्योंकि यह रोचक घटनाओं से सम्बन्धित है और इसमें कूपर को एक उपयुक्त सामाजिक पृष्ठभूमि उपलब्ध है। दूसरे शब्दों में, अधिकांश अंग्रेज और अमरीकी पात्र भद्र-समाज के हैं। वस्तुतः युद्ध आरम्भ होने के पहले वे सामाजिक स्तर पर मिलते-जुलते रहे हैं। इस प्रकार, कूपर तटस्थ भूमि पर खड़े हो सके हैं, यद्यपि यह भी स्पष्ट है कि उनकी देशभक्तिपूर्ण हमदर्दी अमरीकियों के साथ है। दोनों ही पक्षों के अपने नायक हैं, या कम से कम, अपने भद्र पुरुष हैं। फलस्वरूप इस पुस्तक ने अंग्रेज पाठकों को प्रसन्न किया। इसने अमरीकियों को भी प्रसन्न किया जो किसी ऐतिहासिक उपन्यास में उस सामाजिक दम्भ के दावों को स्वीकार करने के लिए तैयार थे जो ऐण्ड्र्यू जैकसन का काल आते-आते सैद्धान्तिक रूप में तिरस्करणीय बन चुके थे। कुछ ऐसे ही कारणों से कूपर को 'दी पाइलट' में भी सफलता मिली, जिसमें जॉन पॉल जोन्स यॉर्कशायर के तट पर एक उलझी हुई समुद्र-और-स्थल की लड़ाई लड़ता है। यहाँ भी, अच्छे पात्रों में अंग्रेज और अमरीकी दोनों ही हैं।

'दी पाइलट' में कूपर को समस्या का एक और भी हल मिला। जब उन्होंने स्कॉट की रचना 'दी पाइरेट' में सामुद्रिक अनुभव के स्पष्ट अभाव की आलोचना की, तो उनसे कहा गया था कि समुद्र के जीवन का विस्तार से वर्णन करने वाला उपन्यास पाठक को उलझन में डाल देगा। इस कथन का खंडन करने में उन्होंने न केवल साहसिक जीवन के एक अन्य क्षेत्र को अपनाया बल्कि एक बनी-बनायी सामाजिक व्यवस्था लघु रूप में उन्हें मिल गयी। अपने सारे आचार-नियम और ऊँच-नीच समेत, जहाज की जिन्दगी एक पूरी दुनिया थी, सिवाय इसके कि उसमें औरतें नहीं थीं। नौका-चालन के विस्तृत वर्णन से पाठक उलझन में पड़ सकता था, किन्तु अन्य दृष्टियों से जहाज की जिन्दगी की सीमा-रेखाएँ बहुत साफ खिची हुई थीं। जैसा कि मेल्विले ने कूपर से भी अधिक जोर देकर कहा, जहाज की जिन्दगी सारी मानवी समस्या का ही प्रतिनिधित्व करती थी :

"ओ, हर जगह के जहाज के साथियो, और दुनिया के साथियो! हम साधारण लोग बहुतेरी बुराइयाँ सहते हैं। जहाँ हमारी तोपें हैं, वहाँ काम करने वालों की बड़ी शिकायतें हैं। व्यर्थ ही हम छोटे अफसरों के विरुद्ध कप्तान से अपील करते हैं। व्यर्थ ही—दुनिया के जहाज पर—हम अज्ञात नौसेना के कमिश्नरों से प्रार्थना करते हैं, जो हमसे इतनी दूर, ऊँचे आँखों से ओझल हैं। लेकिन अपनी सबसे बड़ी बुराइयाँ हम खुद ही अन्धे होकर अपने ऊपर लाते हैं। हमारे अफसर अगर चाहें तो भी उन्हें दूर नहीं कर सकते।"[१]

कूपर कभी अर्थ की इस गम्भीरता तक तो नहीं पहुँचे, किन्तु समुद्र के जीवन की सख्त विषमताओं से उपन्यासकार के रूप में उन्हें भी लाभ हुआ। इसके विपरीत कूपर्सटाउन में समाज की व्यवस्था कितनी अस्पष्ट थी; मेल्विले के 'पिएर' में कितनी अयथार्थ थी।[२] कूपर की समुद्र-जीवन की कहानियाँ कभी-कभी नायिका की आवश्यकता के कारण कमजोर हो गयी हैं। अलिडा डी वारबेरी जैसे नाम वाली, विशाल सम्पत्ति की उत्तराधिकारिणी, सुन्दर युवतियाँ आम तौर पर जहाजों में नहीं मिलतीं—लेखक अपनी कथा को बड़ा जोर लगा

---

१. 'ह्वाइट-जैकेट'।

२. देखिए, पृष्ठ १३५-१३६.

कर मोड़े तभी उनको जहाज पर लाया जा सकता है। किन्तु इन असम्भाव्य प्राणियों के कूपर की समुद्र-जीवन सम्बन्धी कई कहानियों में आने पर भी, तूफानों और तोपों की लड़ाइयों के चित्र नहीं विगड़ते, जिनका वर्णन उन्होंने बड़ी योग्यता और चाव से किया है।

'दी पायनीयर' से, जो उसी वर्ष प्रकाशित हुआ जिस वर्ष 'दी पाइलट', कूपर ने एक अन्य और अधिक प्रसिद्ध विषय प्राप्त किया— अमरीकी वन्य प्रान्त। इस क्षेत्र में उन्होंने एक अन्य सामाजिक आचार दिखाया— आदिवासियों का— और उनके जंगलीपन के बावजूद, कूपर ने उनमें गोरे भद्र पुरुषों के कई गुण बताये। उन्हें आदिवासियों के कबाइली जीवन का कोई प्रत्यक्ष अनुभव नहीं था, यद्यपि ओस्टीगो झील, जहाँ वे रहते थे, और जिसे उन्होंने 'दी डीअर-स्लेअर' का घटनास्थल बनाया, कुछ समय पहले तक आदिवासी क्षेत्र था। आदिवासी व्यवहार सम्बन्धी अपने कुछ विचार उन्होंने मोराविया के धर्म-प्रचारक हे के वेल्डर से प्राप्त किये थे और इरोक्यो जाति के विरुद्ध पक्षपातपूर्ण दृष्टि भी उन्हें वहीं से मिली थी। किन्तु अपने आदिवासियों का चित्रण उन्होंने चाहे जितने आदर्शात्मक ढंग से किया हो, वे आकर्षक पात्र थे, अमरीकियों से भी अधिक युरोपीय पाठकों के लिए। वन्य प्रान्त के दृश्य भी उतने ही आकर्षक थे— जंगल और झीलें, (जो बाद में फ्रांसिस पार्कमैन के महान इतिहासों के क्षेत्र भी बने) और मिसीसिपी के पार के खुले मैदान ('दी प्रेरी' में)। इसमें गतिशील तत्व के रूप में गोरा आदमी था, आदिवासी शिकारगाहों में अनधिकृत प्रवेश करता, युद्ध छेड़ता हुआ, बेचैन, और दुष्ट भी, लेकिन जिसकी अन्तिम जीत निश्चित थी। एक लम्बी अवधि के बाद ओस्टीगो लौटने पर कूपर ने एक पत्र में लिखा कि चारो ओर के जंगल बहुत कुछ कट कर क्षीण हो गये हैं। ये शब्द गोरे उपनिवेशों के क्रम को स्पष्ट रूप में व्यक्त करते हैं। उन उपन्यासों में भी, जिनमें आदिवासी अपनी रक्षा करने में सफल होते हैं, भविष्य संकट से भरा है। सभ्यता का युद्ध सादगी से है, और इसका सिर्फ एक ही नतीजा हो सकता है। यह केवल आदिवासी और गोरे आदमी का टकराव ही नहीं है—'दी पायनीयर्स' में संघर्ष का एक पक्ष समाज है, जिसका प्रतिनिधि जज टेम्पिल है, और दूसरा पक्ष जंगल है जिसका प्रतिनिधि बूढ़ा, गोरा शिकारी, नैटी बम्पो (या लेदर स्टॉकिंग) है।

कुल पाँच 'लेदर स्टॉकिंग' कथाओं में, जिनमें इस शिकारी का जीवन चित्रित है, यह पहली थी। वीर, उदार और अनपढ़ नैटी, आदिवासियों और गोरे लोगों के दो संसारों के बीच झूलता है। उसे आदिवासियों का जंगल सम्बन्धी सारा ज्ञान प्राप्त है, मोहिकन जाति के सरदार चिन्गाश्गूक (मार्क ट्वेन ने इस पर टीका की थी : 'मेरा ख्याल है इसका उच्चारण चिकागो होगा।') का वह हार्दिक मित्र है, आदिवासी विश्वासों के प्रति उदार और सहिष्णु है, किन्तु उसमें गोरे लोगों की कुछ विशेषताएँ भी हैं। वह किसी अन्य वर्ण की लड़की से विवाह करने की बात नहीं सोच सकता, और न ही वह कपाल इकट्ठे करता है; यद्यपि युद्ध में वह चिन्गाश्गूक के साथ जाता है। 'दी लास्ट ऑफ दी मोहिकन्स' में नैटी—हॉकेये के नाम से—कुछ पूर्वकालिक स्थिति में चिन्गाश्गूक और उसके पुत्र उन्कास के साथ यात्रा करता दिखाई देता है, जो अपनी जाति में बचने वाले अन्तिम व्यक्ति हैं। एक वर्ष बाद कूपर ने 'दी प्रेरी' प्रकाशित की जिसमें नैटी ने, जो अब वृद्ध हो चुका है, जंगल छोड़ दिया है क्योंकि सभ्यता की प्रगति ने उसे वहाँ से निकाल दिया, और पश्चिमी मैदानों में पशु पकड़ने का काम करता है। उपन्यास का अन्त शांत और मार्मिक वातावरण में नैटी की मृत्यु के साथ होता है।

किन्तु यह पात्र इतना अच्छा था कि उसे इतनी जल्दी खो देना उचित नहीं था। अतः कूपर ने 'दी पाथ फाइन्डर' और 'दी डीअरस्लेअर' में उसे फिर से जीवित किया। 'दी डीअरस्लेअर' में वह एक युवक है, जो अपने पहले युद्ध में भाग लेता है और 'दी पाथ फाइन्डर' में वह और चिन्गाश्गूक अभी जवान हैं। लेकिन कहानी चूँकि आगे से पीछे की ओर कही गयी है, इस कारण हम जानते हैं कि नैटी के भाग्य में जंगलों में अकेले भटकना ही लिखा है, जब तक कि जंगलों का कट-कट कर क्षीण हो जाना उसे पश्चिम की ओर जाने को मजबूर नहीं कर देता। 'दी डीअरस्लेअर' के अन्त में, कहानी की मुख्य घटनाओं के पन्द्रह वर्ष बाद नैटी फिर से 'ग्लिमरग्लास' (अर्थात ओस्टीगो) जाता है। वहाँ एक लड़की रहती थी, जो उसे प्यार करती थी। अब उसकी याद दिलाने वाला सिर्फ एक फीता है, जिसका रंग उड़ गया है, और झील के किनारे उसकी

झोपड़ी— एक सड़ा हुआ खंडहर। अतीत का स्पर्श नैटी वम्पो के साथ पाठक में भी एक विचित्र सी पीड़ा जगा देता है।

जंगल पर समय की विजय एक विशाल और आकर्षक विषय है, और कूपर के लेखन की शक्ति अब भी जीवित है। मार्क ट्वेन ने निर्ममता से उनके दोष गिनाये हैं ('फेनिमोर कूपर के साहित्यिक अपराध' शीर्षक निवन्ध में)। वहुतेरी असंभाव्य वातें है—मिसाल के लिए, नैटी और चिन्गाश्गूक की जंगल में होने वाली मुलाकातों का अविश्वसनीय समय-क्रम। वचाने वाले निरपवाद ही संकट की पराकाष्ठा के क्षण के पहले नहीं पहुँचते। संवाद वहुधा शिथिल हैं और पात्रों में आमतौर पर गहराई नहीं है। हास्य सम्वन्धी कूपर के प्रयासों में जान नहीं है और वे कथा को लम्वी-लम्वी अस्वाभाविक वार्त्ताओं से रोक रखते हैं, जव कि शत्रु आदिवासी चारो ओर की झाड़ियों में भर जाते हैं। जैसी ट्वेन ने शिकायत की थी, कूपर में ऐन्द्रिक तात्कालिकता नहीं है। दृश्य और पात्र, दृष्टि में आने के वजाय कल्पना में आते हैं। जहाँ कोई अंश प्रत्यक्ष वर्णन की माँग करता है, वहाँ वहुधा लेखक स्वयं पाठक और स्थिति के वीच में आ जाता है। इस प्रकार शत्रु आदिवासियों के एक शिविर में जासूसी करते हुए नैटी ने :

"एक नजर में देख लिया कि वहुतेरे योद्धा वहाँ नहीं थे।······किन्तु रिवेन ओक मौजूद था, **एक ऐसे दृश्य की अग्रभूमि में जिसे चित्रित करने में साल्वाटोर रोज़ा को प्रसन्नता होती;**[१] उसकी गहरे रंग की आकृति पर प्रकाश पड़ रहा था।·········"

इस सन्दर्भ से हम कूपर का तात्पर्य तो समझ लेते हैं, किन्तु नैटी से हमारा सम्पर्क टूट जाता है, जिसने निश्चय ही कभी साल्वाटोर रोज़ा का नाम नहीं सुना। फिर भी, अगर कूपर की शैली सवल नहीं तो काम चलाने लायक जरूर है। अपने एक पात्र की चाल के वारे में कूपर के ही शव्दों को हम उस पर लागू कर सकते हैं। 'उसकी चाल में लोच विल्कुल भी नहीं थी, लेकिन वह वड़े लम्वे-लम्वे कदमों से फ़ासले पार करता था और उसका शरीर आगे को कुछ झुका रहता, जैसे वह विना किसी प्रयास के चल रहा हो और थकान उसे लगती ही न हो।' और उनकी शैली से उनकी कहानियों के प्रवाह में कभी कोई गंभीर वाधा नहीं पहुँचती। उनमें गतिशीलता का प्रारम्भिक लेकिन मौलिक गुण है।

१. रेखांकन मार्कस कुन्लिफ़ द्वारा।

नैटी वम्पो के साथ यह कठिनाई निर्णायक वन जाती है। जब तक वह एक स्वतन्त्र कर्त्ता है, तव तक वह प्रशंसा का पात्र है और नायक का काम दे सकता है। किन्तु वह आदिवासी समाज का अंग नहीं है, और उसकी सामाजिक स्थिति को स्पष्ट रूप से परिभाषित किए विना उसे गोरे समाज में भी शामिल नहीं किया जा सकता। अतः वह कभी विवाह नहीं कर सकता। उसे जो दो अवसर मिलते हैं, उनमें 'दी डीअर स्लेअर' की स्थिति विश्वसनीय और संगत है। जूडिथ उसे प्यार करती है और उसके विवाह के प्रश्न पर विचार न करने का सीधा सा कारण वताया गया है कि उसे जूडिथ से प्यार नहीं है। लेकिन 'दी पाथ फाइण्डर' में नैटी स्वयं मेवेल डनहैम से प्रेम करता है जो सेना के एक सार्जेण्ट की बेटी है। उसे तरह-तरह की सफाइयों और अगर-मगर के साथ (जैसे यह कि वह आशा से अधिक सुसंस्कृत है क्योंकि वह एक अफसर की विधवा द्वारा पाली गयी है), नायिका के रूप में प्रस्तुत किया गया है। किन्तु नैटी को किसी चालाकी के द्वारा उसके परिचित रंगों के अतिरिक्त अन्य किसी रंग में प्रस्तुत करना सम्भव नहीं है। वह अनपढ़ है, वहुत ही नीचे वंश की है। अतः आवश्यक है कि मेवेल नैटी को अस्वीकार करे।

नैटी एक प्रकार के शून्य में निवास करता है। उसका विश्व, सव मिला कर, वहुत ही रोचक वनाया गया है। किन्तु वह अयथार्थ है। कूपर का भद्र-पुरुष नीरस है। कूपर का आभद्रपुरुष किसी पूर्ण स्थिति में सम्मिलित नहीं किया जा सकता, क्योंकि कूपर के काल में, विशेषतः कूपर के स्वभाव वाले व्यक्ति के लिए, अमरीका का असंस्कृत समाज किसी उपन्यास का उपयुक्त विषय नहीं वन सकता था। फलस्वरूप, नैटी के कार्य समाज से वचने के होते हैं, वह एक के वाद एक त्याग करता चलता है। कूपर की 'लेदर स्टॉकिंग' कथाओं या उनकी सामुद्रिक कहानियों की तुलना उनके समकालीन वालज़ाक के उपन्यासों से करें। वालज़ाक की दुनिया सघन और वास्तविक है। इसके विपरीत कूपर की दुनिया पुराकथाओं का क्षेत्र है जिसमें पूर्व-काल के योद्धा-वीर अपने कार्य कर सकते थे। पुराकथा का यह तत्व ही वम्पो की कहानियों को मात्र साहसिक कहानियों से आगे ले जाता है। लेकिन वाद में यह तत्व घटता चला गया। साहसिक घटनाओं की अर्थमयता समाप्त हो गयी। लेदर स्टॉकिंग का तर्क-संगत

प्रसार 'कौ ब्वाय' नायक (पश्चिमी अमरीका में पशु पकड़ने और पालने वाले) है— सीधा-सादा साहसी व्यक्ति, जिसके कार्य वीरता और उदारता के होते हैं, किन्तु बिना उपाधि या सनद का योद्धा होने के कारण— कथा की स्वीकृत विधा के अनुसार— जो मालिक की पुत्री से विवाह की कौन कहे, बिना उसे उँगली से छुएं ही, सूर्यास्त की ओर अकेले अपने घोड़े पर चल पड़ता है। किन्तु कूपर की उपलब्धि काफी बड़ी है। कहा जा सकता है कि अमरीकी वन्य प्रांत के प्रति उनकी दृष्टि मूलतः सभ्य युरोपीय व्यक्ति की दृष्टि है, जैसे उनसे एक पीढ़ी पूर्व बार्ट्रम की थी। यह बात सच हो या न हो, एक स्थायी साहित्यिक प्रभाव उत्पन्न करने में उन्हें अवश्य सफलता मिली। हे के वेल्डर को पढ़ने की तकलीफ आजकल बहुत कम लोग उठाते हैं, जिनसे कूपर को अपनी जानकारी मिली थी, यद्यपि उनके वर्णन निस्संदेह अधिक 'सही' हैं। उनके कल्पित, पुराकथात्मक तत्वों के कारण ही हम अब भी कूपर को पढ़ते हैं, यद्यपि उनके संसार को हम अपने बचपने के साथ पीछे छोड़ आते हैं। और यद्यपि उनके समुद्र सम्बन्धी उपन्यासों में जादू की यह शक्ति कम है, तो भी उनसे पता चलता है कि जिस सामग्री में कोई सम्भावनाएँ प्रतीत नहीं होतीं, उसे लेकर कथा की रचना करने की शक्ति उनमें थी। कूपर को फिर से पढ़ते हुए अगर हम अपने बचपन की कल्पनाओं में फिर से प्रवेश कर सकें, तो हमारा समय व्यर्थ नहीं जायेगा।

एडगर एलोन पो

इर्विङ्ग और कूपर की रचनाओं के महत्व को घटाने के लिए चाहे जो भी कहा जाये, उनके समकालीनों को स्वीकार करना पड़ा था कि वे प्रतिष्ठित साहित्यकार थे। किन्तु पो अपने छोटे से जीवन में प्रतिष्ठा का वह स्तर कभी भी प्राप्त नहीं कर सके। अमरीका के अप्रौढ़ साहित्यिक क्षेत्रों में, लेखकों की भीड़ में संघर्ष करते हुए उन्होंने कहा कि वे 'मूलतः एक पत्रिका-लेखक' हैं। छोटे-छोटे प्रसिद्ध लेखकों की भीड़ में उन सारे लेखकों के बीच, जिनकी 'प्रतिभा' की अत्यधिक प्रशंसा की गयी थी (कभी-कभी स्वयं पो द्वारा भी)— श्रीमती सिगोर्नी, फ्रांसेस सार्जेण्ट ऑस्गुड, एन० पी० विलिस और टॉमस हॉली शिवर्स जैसे लेखकों के बीच— वे धक्के खाते रहे। एक प्रकार से, वे एक 'बेचारे लेखक' थे जिसके सम्बन्ध में वाशिंगटन इर्विङ्ग ने एक सहानुभूतिपूर्ण लेख

लिखा था, ऐसा व्यक्ति जो साहित्यिक ख्याति के विशाल सपनों से उतर कर, कूड़ा-कचरा पर आ जाता है। गरीबी भी पो के पीछे लगी रही। सम्पादक के रूप में उनकी सफलता— और ऐसा प्रतीत होता है कि वे बहुत अच्छे सम्पादक थे— अस्थिरता के कारण नष्ट हो गयी। और उन्होंने कूड़ा-कचरा भी लिखा— बहुसंख्यक हलकी समीक्षाएँ, हास्य-रचनाएँ जो आकर्षक तो थीं, लेकिन अच्छी नहीं, और शंख-घोंघा आदि सामुद्रिक जीवों पर एक पाठ्य-पुस्तक। किन्तु पो कभी दीन नहीं बने। जैसा चुंगी-निरीक्षक से ऑस्कर वाइल्ड ने कहा था, उनके पास घोषित करने के लिए उनकी प्रतिभा थी। जिस आवेग के साथ उन्होंने इस शब्द (प्रतिभा) को अपनाये रखा, जिसका तत्कालीन पत्रिकाओं में बहुत अधिक दुरुपयोग हुआ था, वह उन गन्दे दफ्तरों और मकानों में बिल्कुल ही बेमेल लगता रहा होगा, जहाँ वे रहते थे। किन्तु समय ने जहाँ उनके बहु-संख्यक समकालीनों को यह विशेषण नहीं प्रदान किया, यहाँ तक कि इर्विङ्ग और कूपर को भी नहीं, वहाँ उसने पो की लगन को पुरस्कृत करके उनके लिए इस शब्द का प्रयोग किया।

यह मानना होगा कि समय का निर्णय सर्वसम्मत नहीं रहा। कुछ समय पहले तक उनके अपने देशवासी या तो उन्हें 'घंटी बजाने वाला' (एमर्सन के शब्द—'जिंगिल मैन') कह कर बात खत्म कर देते थे, या फिर उनकी प्रशंसा करते हुए कहते थे कि वे अमरीकी साहित्य की मुख्य धारा (वह जो भी हो) के बाहर हैं। किन्तु अन्य बहुतेरों को उनकी 'प्रतिभा' में कोई सन्देह नहीं रहा। टेनीसन ने इसे स्वीकार किया, और डब्ल्यू० बी० येट्स ने भी; और सबसे अधिक, बॉदेलेएर से लेकर वैलेरी तक, फ्रांसीसियों ने। अक्सर ऐसा हुआ है कि किसी अमरीकी से साहित्य चर्चा करते हुए किसी फ्रांसीसी ने एडगर पो का नाम ऐसे लिया जैसे वह कोई मन्त्र हो, और बहुत बड़ी प्रशंसा हो। वस्तुतः अंग्रेजी-भाषी लोग एडगर ऐलेन-पो को जिस रूप में जानते हैं, फ्रांसीसियों के लिए एड-गर पो उससे बिल्कुल भिन्न सा व्यक्ति है।

इंगलिस्तान या अमरीका का सामान्य पाठक पो का नाम कुछ बहुत ही रोचक कहानियों के साथ जोड़ता है— ऐसा कौन है जिसने कभी न कभी 'दी गोल्ड बग', या 'दी पिट ऐन्ड दी पेन्डुलम' न पढ़ा हो ? उसे शायद पो की एकाध कविताओं

के कुछ अंश भी याद हों— पो का 'रैवेन,' कर्कश स्वर में 'नेवरमोर' बोलता हुआ, या 'बेल्स' की बजती हुई घंटियाँ। उसे ये पंक्तियाँ ज्ञात होंगी—

वह यश जो यूनान का था
और वह शान जो रोम की थी

—लेकिन शायद यह न मालूम हो कि ये पंक्तियाँ पो की कविता 'टु हेलेन' में हैं। किन्तु अगर पाठक पो की पचास कविताओं और सत्तर कहानियों को फिर से याद करे, तो शायद लॉवेल के इस प्रसिद्ध निर्णय से सहमत हो कि पो के 'पाँच हिस्सों में तीन में प्रतिभा है और दो केवल कचरा।' वह शायद ह्विटमैन् की राय से सहमत हो कि पो की कविताएँ 'कल्पनात्मक साहित्य में बिजली के प्रकाश की श्रेणी में आती हैं, तेज और चकाचौंध उत्पन्न करने वाली, किन्तु उनमें गर्मी नहीं है' और वे 'तुक-बन्दी की कला को अति सीमा तक' ले जाती हैं। पो की कविता को बहुधा यान्त्रिक कहा गया है, और छन्द-शास्त्र सम्बन्धी उनके लेख जिन्होंने पढ़े हैं, उन्हें यह बात अनुचित नहीं लगेगी। इन निबन्धों से ऐसा लगता है कि उनके लेखक ने कविता के शिल्प पर बहुत अधिक जोर देकर, उसके (शिल्प के) नियमों को अपने ऊपर हावी हो जाने दिया। और 'सत्य' का— 'अमान्य "उपदेशात्मकता"—' का परित्याग करके 'सौन्दर्य,' 'शुद्धता' और 'संगीतात्मकता' की खोज में वे भी बहुधा मात्र तुकबन्दी पर उतर आते हैं। दूसरों के प्रति वे कठोर हैं (उदाहरण के लिए उनके द्वारा की गयी एलिजाबेथ बरेट ब्राउनिंग की विस्तृत समीक्षा, देखिए), किन्तु स्वयं अपनी रचनाओं के दोष वे नहीं देख पाते। इस प्रकार 'उलाल्यूम' में वे 'किस्ड हर' के साथ 'सिस्टर' और 'विस्टा' की तुक बिठाते हैं और 'फॉर-ऐनी' शीर्षक कविता में 'ऐनी' के साथ 'मेनी' को जोड़ते हैं। इनमें और अन्य कविताओं में छन्द-शास्त्र की सभी सीमाएँ तोड़ दी गयी हैं, जिसका भयंकर परिणाम हुआ है। उदाहरण के लिए यूलाली को लें :

"मैं अकेला रहता था
हाय की एक दुनिया में,
और मेरी आत्मा एक बँधा हुआ ज्वार थी

जब तक सुन्दर और कोमल हृदय यूलाली मेरी लजाती हुई वधू नहीं बन गयी—
जब तक पीत-केश युवा यूलाली मेरी मुस्कराती हुई वधू नहीं बन गयी।"

(आइ ड्वेल्ट एलोन
इन ए वर्ल्ड ऑफ मोन,

ऐन्ड माइ सोल वाज ए स्टैग्नैन्ट टाइड,
टिल दी फेयर ऐन्ड जेन्टिल यूलाली बिकेम माई ब्लशिंग ब्राइड—
टिल दी यलो-हेयर्ड यंग यूलाली बिकेम माई स्माइलिंग ब्राइड।)

मॅलार्मे ने अन्तिम पंक्ति की विशेष रूप से प्रशंसा की है। किन्तु अंग्रेज पाठक के लिए उसे या अन्य पंक्तियों को गम्भीरता से लेना शायद कठिन हो। (आधुनिक रुचि की दृष्टि से, पो ने जो नाम चुने हैं वे विशेष रूप से अनुपयुक्त हैं। **यूलाली** अत्यधिक संगीतात्मक प्रतीत होता है, जबकि **लिजिया** और **पारफिरोजीनी** पेटेन्ट दवाइयों के नाम प्रतीत होते हैं।) 'लेनोर' शीर्षक कविता की प्रथम पंक्तियाँ लगभग उतनी ही खराब हैं जितनी 'यूलाली' की :

"आह, सुनहरा पात्र टूट गया! आत्मा हमेशा के लिए चली गयी!
घंटा बजने दो!—एक साधु आत्मा, पाताल की नदी पर बहती है;
और गाइ डी वेरे, क्या तुम्हारे पास आँसू नहीं है?—अभी रोओ, या फिर कभी नहीं!
देखो! उस भयानक और कड़ी अर्थी पर तुम्हारी प्रेमिका लेनोर लेटी है!"

(आह, ब्रोकेन इज़ दी गोल्डेन बाउल! दी स्पिरिट फ्लोन फॉर एवर!
लेट दी बेल टोल!—ए सेन्टली सोल फ्लोट्स ऑनदी स्टिजियन रिवर;
ऐन्ड, गाइ डी वेरे, हैस्ट दाउ नो टियर?—वीप नाउ ऑर नेवर मोर!
सी! ऑन यॉन ड्रेड ऐन्ड रिजिड बायर लो लाइज दाइ लव लेनोर!)

ऐसे गूँज भरे पद्य के बारे में अगर हलके ढंग से बात करें, तो भविष्य की रचनाओं से समानताएँ भी खोज सकते हैं। क्या नीचे की पंक्तियों में 'स्वेज़' का सा स्वर नहीं है :

"बहुत दूर धुँधले पश्चिम में
जहाँ अच्छा और बुरा श्रेष्ठतम और निकृष्टतम
अपने अनन्त विश्राम को चले गये हैं— "

या 'अल अराफ़' की इन पंक्तियों में जॉन बेट्ज़ेमैन की झलक नहीं है :

"किस अपराधी आत्मा ने, किस धुँधली झाड़ी में,
उस प्रार्थना गीत की जगाने वाली पुकार नहीं सुनी ?"

किन्तु, निस्सन्देह, यह पो के साथ अन्याय होगा। उनकी खराब कविताओं में भी अच्छे तत्व हैं। 'फॉर ऐनी' में ये पंक्तियाँ हैं :

"गुलाब और हिना की बेलों के
उसके पुराने कम्पन।"

'समुद्र के नगर' में एक बार-बार गूँजने वाली विचित्रता है :

"आकाश के नीचे थका हुआ सा
उदास पानी फैला है।
बुर्जियाँ और साये वहाँ इस तरह मिल जाते हैं
कि सब कुछ हवा में रँगा हुआ सा लगता है,
जबकि नगर की एक ऊँची मीनार से
मौत दैत्य की तरह नीचे देखती है।"

और अगर 'दी बेल्स', 'दी रैवेन' या नाटक-खंड 'पॉलिटियन' के किसी भी अंश की प्रशंसा करना कठिन है, तो छोटी अन्य कविताएँ हैं जिनमें आकर्षक सौन्दर्य है। 'सॉनेट–टु सायन्स' में पो जादू के नष्ट हो जाने पर खेद प्रकट करते हैं :

"क्या तुमने जलपरी को उसकी बाढ़ से अलग नहीं कर दिया,
छोटी परियों को हरी घास से, और मुझको
इमली के नीचे ग्रीष्म काल के सपनों से ?"

'छोटी परियों' (मूल अंग्रेजी में 'एल्फ़िन') पर आपत्ति हो सकती है, किन्तु कविता का स्वर सच्चा है। यही सच्चाई 'रोमान्स' में भी है, जिसके दूसरे छन्द की प्रारम्भिक पंक्तियाँ हैं :

"पिछले दिनों, अनन्त वर्ष, विशाल गरुड़ पक्षियों जैसे,
तीव्र ध्वनि से गुजरते हुए, अपने उद्वेग से
ऊँचे आकाश को ही इस तरह हिलाते रहे हैं,
कि अशान्त आकाश को देखते हुए
व्यर्थ की चिन्ताओं के लिए मेरे पास समय नहीं—"

(ऑफ़ लेट, एटर्नल कॉन्डोर ईयर्स
सो शेक दी वेरी हेवेन ऑन हाइ
विद टुमुल्ट ऐज दे थन्डर बाइ,
आइ हैव नो टाइम फॉर आइडिल केयर्स
थ्रू गेजिंग ऑन दी अनक्वायट स्काई—)

किन्तु आगे चल कर यह कविता किसी पक्षी के पंख उखाड़ने जैसा एक असंतोषजनक बिम्ब प्रस्तुत करती है :

"और जब कोई अधिक शान्त डैनों वाली कोई घड़ी
अपने पंख मेरी आत्मा पर फेंकती है........।"

'एलोन' (अकेले) और 'ए ड्रीम विदिन ए ड्रीम' श्रेष्ठ कविताएँ हैं। किन्तु यह समझने के लिए कि उन्हें प्रमुख लेखकों में क्यों गिना जाता है, हमें उनके शेष लेखन को ध्यान में रखना होगा।

शायद उनकी कहानियाँ कुछ अधिक याद करने के लायक़ हैं। अगर हम हास्य-कथाओं को छोड़ दें, जिनमें से अधिकांश को पढ़कर खेद होता है या वितृष्णा होती है (उदाहरण के लिए 'दी स्पेक्टेकिल्स', जिसमें एक व्यक्ति जिसकी आँखें ख़राब हैं, एक स्त्री से प्रेम करने लगता है जो उसकी परदादी निकलती है; या 'दी मैन हू वाज़ यूज्ड़ अप'— जो एक ऐसे विकलांग सैनिक के बारे में है जो 'किसी चीज का एक बड़ा और बहुत ही विचित्र लगने वाला गट्ठर' प्रतीत

होता है)[१], तो उनकी कहानियाँ मुख्यतः दो प्रकार की हैं : भयोत्पादक और युक्ति या तर्क की। प्रथम श्रेणी में 'दी ब्लैक कैट', 'दी कास्क ऑफ अमॉण्टि-लाडो 'दी फॉल आफ दी हाउस ऑफ़ अशर' और 'लिजीया' जैसी कहानियाँ रखी जा सकती हैं और दूसरी श्रेणी में 'दी गोल्ड बग', 'दी पुर्लोयण्ड लेटर' आदि। यह विभाजन बहुत स्पष्ट नहीं है। 'दी मर्डर्स इन दी र्‍यू मोर्ग' जैसी कहानियों में भयावहता और युक्ति का मिश्रण है। और वस्तुतः सभी कहानियों में पो का अपना एक रस है। बहुतेरी कहानियाँ विचित्र स्थानों में घटती हैं— जैसे कोई उजड़ा हुआ मठ, या राइन नदी पर पर कोई क़िला—और उनकी विस्तृत सजावट पर धुँधला या अप्राकृतिक सा प्रकाश रहता है। ('दी फिलॉसफी ऑफ फर्निचर' में वर्णित उनके आदर्श कमरे की खिड़कियों के शीशों का रंग रक्तिम है।) घटनाएँ आमतौर पर रात को होती हैं, या अंधेरी इमारतों में। नायक और नायिकाएँ प्राचीन और अभिजात परिवारों के हैं (अमरीकी बहुत ही कम हैं)— वे विद्वान और सुसंस्कृत हैं, किन्तु उनका विनाश निश्चित है। इन बातों में गोथिक-कालीन उपन्यास के उपकरणों का उपयोग करने वाले अधिकांश सनसनी-खेज लेखकों से पो भिन्न नहीं हैं। 'प्रभावकारी कथा' का आविष्कार पो ने नहीं किया था। उन्होंने 'ब्लैकवुड्स मैगजीन' में प्रकाशित रचनाओं की सफलता को स्वीकार किया था और 'हाउ टू राइट ए ब्लैक वुड आर्टिकिल' (ब्लैकवुड के लिए लेख कैसे लिखें) में उन पर व्यंग्य किया था :

"फिर, 'जीवित मुर्दा' था, जो बढ़िया चीज है !— एक व्यक्ति की उस समय की अनुभूतियों का वर्णन जब शरीर से साँस निकलने के पहले ही उसे दफना दिया गया— जिसमें रुचि, भय, भावना, तत्वज्ञान और विद्वत्ता सभी कुछ भरा है। आप शपथ लेने को तैयार हो जायेंगे कि लेखक का जन्म और पालन-पोषण किसी ताबूत में ही हुआ।'

इस उद्धरण से कुछ संकेत मिल जाता है कि पो को सामान्य के स्तर से ऊपर उठाने वाली क्या चीज थी—बुद्धि और आत्मचेतना का गुण। जैसा बॉदे लेयर

---

१. इनके सम्बन्ध में कुछ और चर्चा पृष्ठ १९२-१९५ पर देखिए।

ने कहा है, उनकी कहानियों में 'निरर्थकता मस्तिष्क में अपने को प्रतिष्ठित कर लेती है और अजेय तर्क से उस पर शासन करती हैं।' यद्यपि भयावहता कहीं-कहीं अतिरंजित है,[१] किन्तु जिस नपे-तुले ढंग से उसका उद्घाटन होता है, उससे उसका भयोत्पादक प्रभाव और भी बढ़ जाता है। यहाँ पो के अपने जीवन की याद आती है— मिसाल के तौर पर इसकी कि (१८४८ में एक पत्र में) वे अपने पास आये एक पादरी के बारे में लिख सके कि 'पागल पो के सामने वह मुस्कराता और बार-बार सिर झुकाता खड़ा रहा।' यही भयंकर स्पष्टता उनके कथा साहित्य को नाटकीयता के स्तर से ऊपर ले जाती है। विपत्ति—

"वह बादल जिसने रूप ले लिया
(जब कि बाकी आसमान नीला था)
मेरी दृष्टि में एक दैत्य का —"

— आकस्मिक नहीं है, अन्तर्निहित है, उससे बचा नहीं जा सकता। हम बॉदेलेयर की कुछ पंक्तियाँ पो पर लागू कर सकते हैं :

"मैं ग्विलोटीन का पहिया, उसका अंग और उसका शिकार हूँ।" (ग्विलोटीन— अट्ठारहवीं शताब्दी में आविष्कृत सिर काट कर प्राणदण्ड देने का यन्त्र जिसे फ्रांस की राज्यक्रांति के समय विशेष कुख्याति मिली) — — — —

"हृदय से मैं एक रक्त-पिपासु पक्षी हूँ।"......

"हृदय से मैं एक रक्त-पिपासु पक्षी हूँ": पो की कथाओं का नायक स्वयं अपना नाश कर लेता है। किन्तु उसके विनाश से दूसरे लोग भी जुड़े होते ही हैं विशेषतः नायिका। 'फ़िलॉसफी ऑफ़ कम्पोज़ीशन' (रचना-शिल्प का दर्शन) में, जिसमें पो ने 'दी रैवेन' की रचना का विश्लेषण करके यह संकेत किया है कि उसे उन्होंने एक निश्चित सूत्र के अनुसार लिखा था, निम्नलिखित बहु-उद्धृत अंश आता है :

"मैंने अपने आप से पूछा— 'सारे करुणाजनक विषयों में, मानवजाति की सार्वभौमिक अनुभूतियों के आधार पर, सबसे अधिक करुणाजनक विषय

१. जैसे 'लिजीया' में, जिसमें कृत्रिम रीति से उत्पन्न वायु का प्रवाह परदों को निरन्तर हिलाता रहता है। इस प्रकार की नाटकीय विधियों की चर्चा नाथन बी० फ़ैगिन ने 'दी हिस्ट्रियॉनिक मिस्टर पो' (बाल्टिमोर, १९४९) में की है।

कौन-सा है ?' मृत्यु—स्पष्ट और एकमात्र संभव उत्तर था। 'और,' मैंने पूछा, 'सबसे अधिक करुणाजनक विषय सबसे अधिक काव्यात्मक कब होता है ?' जो कुछ मैं पहले कह चुका हूँ उससे……उत्तर……स्पष्ट है—'जब उसका निकटतम सम्बन्ध सौन्दर्य से हो।' अतः, किसी सुन्दर स्त्री की मृत्यु निर्विवाद दुनिया का सबसे अधिक काव्यपूर्ण विषय है। और यह भी उतना ही निर्विवाद है कि ऐसे विषय के लिए सबसे उपयुक्त वाणी शोक-संतप्त प्रेमी की होती है।"

इस वक्तव्य में शायद अचरज की कोई बात नहीं है। दुनिया के साहित्य में प्रेम और मृत्यु बहुत निकट रहे हैं और 'दी विन्ग्ज़ ऑफ़ ए डोव' (कबूतर के पंख) में एक सुन्दर स्त्री की मृत्यु बहुत ही संतुलित व्यक्तित्व वाले हेनरी जेम्स का भी विषय है।

किन्तु पो की मौतें एक विशेष प्रकार की हैं। उनके मन पर जीवन और मृत्यु के बीच की संक्रान्ति का क्षेत्र, और मृतात्माओं में अपने जीवित निकट सम्बन्धियों के रक्त की विचित्र पिपासा छायी हुई है। लिजीया और उसका पति; रोडरिक अशर और उसकी जुड़वाँ बहन मैडेलीन; 'दी ओवल पोर्ट्रेट' में चित्रकार और उसकी पत्नी; बेरेनिस और उसका सम्बन्धी; मोरेला और उसकी अनामा पुत्री— इन सभी में मृतात्माएँ अपनी बेचैन समाधियों से वापस आती हैं, जैसे पो की अपनी सम्बन्धी-पत्नी जीवन और मृत्यु के बीच झूलती प्रतीत होती थी। केवल 'एलीनोरा' में मृतात्माएँ जीवितों को अपने बन्धन से मुक्त करती है, किन्तु यहाँ भी मृत्युलोक के पार सम्बन्ध रहे हैं। पो की कथाओं के संसार की यही मजबूरी है— जीवन तेजी से और निर्ममता से रीत जाता है, लेकिन मृत्यु शान्ति नहीं लाती। **उनके लिए कुछ भी स्थायी या मधुर नहीं हैं।** उन्होंने सुन्दर स्त्रियों का भी वर्णन इस प्रकार किया है जैसे वे मुर्दा लाशें हों— जैसे मनुष्य की आकृति के ऊपर संगमरमर का लेप कर दिया गया हो, चिकना, सफेद, स्मरणीय, और कुछ भयावह, जैसे उस काल की शास्त्रीय मूर्त्ति-कला थी।

इस मूर्त्तिकला के समान ही, पो की कुछ कहानियाँ हमें अप्रभावित छोड़ती हैं, और कुछ विकर्षण उत्पन्न करती हैं। अपनी विलक्षणतापूर्ण कहानियों में

पो 'लिजीया' को सर्वश्रेष्ठ समझते थे, लेकिन अधिकांश पाठकों के लिए अब यह कहानी केवल अस्वस्थ आत्म-दया, जादूगरी और निरर्थक आडम्बरपूर्ण गोथिक-कालीनता की खिचड़ी भर है। किन्तु उनकी अन्य कहानियों का भयावह प्रभाव कायम रहा है। और ये कहानियाँ ऐसी हैं जिनमें रक्त-पिपासा नहीं है और जो विभिन्न प्रकार की पीड़ा पर केन्द्रित हैं। पो की कल्पना कई दृष्टियों से किसी प्रतिभाशाली और रोगी मन वाले बच्चे की है। उसमें किसी बच्चे जैसा दिखावा है, वह शक्ति के स्वप्न देखता है। किन्तु, किसी बच्चे की तरह ही, न केवल वे रात्रि-कालीन भयों से प्रभावित होते हैं (बत्ती का हवा के बुझ जाना, पर्दों का हिलना) बल्कि दैत्याकार वयस्क-संसार के भौतिक दबाव से भी प्रभावित होते हैं, जिसके दरवाजे इतने भारी हैं कि खुलते नहीं, ताले इतने सख्त हैं कि चाभी घूमती नहीं। (उनके कई कथानक तंग स्थान में बन्द होने या ऊँचाई पर होने के भय पर आधारित हैं— पात्र दीवारों में बन्द हो जाते हैं, जिन्दा दफ़ना दिये जाते हैं, भँवरों में खिच जाते हैं।) इस प्रकार के भय की हमारे ऊपर अब भी प्रतिक्रिया होती है। और उनकी 'युक्ति-पूर्ण' रचनाएँ हम अब भी चाव से पढ़ते हैं। यद्यपि उनमें वे कभी-कभी एक हास्यास्पद सीमा तक तर्क और ज्ञान सम्बन्धी अपना गर्व प्रकट करते हैं, किन्तु उनकी रचना प्रशंसनीय है। और साहित्य में सर्वज्ञाता अपराध-शास्त्रियों की जो लम्बी पंक्ति हैं, उनमें सबसे पहले आने वालों में पो का श्रेष्ठ-बुद्धि पात्र आगस्टे डुपिन भी है।

कुछ कविताएँ और कुछ कहानियाँ— सृजनशील लेखक के रूप में पो की ख्याति के यही आधार हैं। किन्तु उनका मूल्यांकन करते हुए उनके आलोचनात्मक निबन्धों की भी चर्चा करनी होगी। उनकी तुलना अगर हम उनके गुरु कोलरिज़ से करें तो आलोचक के रूप में पो की सीमाएँ समझ में आ जाती हैं। वे बहुधा तीखे और विध्वंसात्मक हैं। अपने चारों ओर के साहित्यिक विवादों से निकट से सम्बन्धित होने के कारण वे बहुधा गलत कारणों से प्रशंसा और निन्दा करते हैं। साहित्यिक चोरी की खोज में वे असाधारण तेजी और क्रोध दिखाते हैं। भाषा के कसाव पर उनका अत्यधिक आग्रह आडम्बर पूर्ण प्रतीत होता है। और न हम यही भूल सकते हैं कि वे स्वयं बहुधा शिथिल लेखन के दोषी हैं, जो वे किसी दूसरे में माफ नहीं करते थे। ऐसा, कहा जा सकता है

कि उनके अधिक व्यापक सिद्धान्त विवादास्पद हैं और 'यूरेका' में उनकी दार्शनिकता अति सामान्य स्तर की है। फिर भी, उनकी टीकाओं में बहुधा बड़ी पैनी दृष्टि मिलती है (मिसाल के तौर पर मैकॉले के सम्बन्ध में— "जो कुछ वे कहते हैं उससे हम बहुधा केवल इस कारण सहमत हो जाते हैं कि वे क्या कहना चाहते हैं इसे हम बहुत अच्छी तरह समझ लेते हैं")। सबसे बड़ी बात है कि पो आलोचना को गम्भीरता से लेते हैं और उसका स्तर बहुत ऊँचा रखना उनका लक्ष्य होता है। यद्यपि उनकी बातों में बहुधा तालमेल नहीं रहता, किन्तु जो कुछ भी उन्होंने लिखने की चेष्टा की, उसके लिए सिद्धान्त प्रस्तुत किए, ऐसे सिद्धान्त जो दूसरों के काम आ सकें। कविता का लक्ष्य सौन्दर्य होना चाहिए, लेकिन उसकी रचना शिल्प के बहुत ही कड़े नियमों के आधार पर होने चाहिए। कहानियों की भाँति, कविता का भी अधिकतम प्रभाव तब पड़ता है जब वह काफी छोटी हो। पो की व्यवस्था में महाकाव्य के लिए कोई स्थान नहीं है और तीन-तीन खण्डों के लम्बे उपन्यासों के लिए भी बहुत कम स्थान है। उनकी यह राय कि इतिहास का झुकाव 'तीखी, संक्षिप्त और चुभती हुई' सामग्री की ओर है, शायद पत्रिकाओं के लिए लिखने की उनकी अपनी आदत को तर्क संगत रूप देने का प्रयास था, क्योंकि उनकी भविष्यवाणी के बावजूद उन्नीसवीं सदी में लम्बे-लम्बे उपन्यास चलते रहे। जहाँ तक अमरीका का सम्बन्ध है, महत्वपूर्ण बात यह है कि पो के पास विचार थे और प्रतिमान भी थे। उन्होंने साहित्य को पेशे का रूप देने का श्लाधनीय कार्य किया। यद्यपि उन्होंने कभी-कभी निर्दोष व्यक्तियों की भी साहित्यिक कपाल-क्रिया कर दी, किन्तु अमरीकी लेखकों के लिए यह चेतावनी अच्छी थी कि साहित्य की माँगें बहुत कड़ी हैं।

किन्तु उनके सम्पूर्ण महत्व को हमने अब भी नहीं समझा और बिना **एडगर पो** पर विचार किये— वह व्यक्ति जिसकी बॉदेलेयर और मॅलार्मे ने बड़े उत्साह से प्रशंसा की और बड़ी सहानुभूति से अनुवाद किया— हम इसे समझ भी नहीं सकते। ऐसा कहा जा सकता है कि उन्होंने स्वयं ही **एडगर पो** का निर्माण किया। उनके संस्करण में पीतल सोना बन गया, चटक शब्दावली 'शुद्ध कविता' बताई गयी और परेशान 'पत्रिका-लेखक' (बॉदेलेयर के अनुसार) एक दुखभरा अभिजात युवक बन गया, जो जंगली, गैस की रोशनी वाले अम-

रीका में अकेला था। हमें स्वीकार करना पड़ेगा कि यह आकृति एडगर ऐलेन पो की वास्तविक आकृति नहीं है। किन्तु यह आकृति पो के उस रूप से जरूर मिलती है जिस रूप में वे अपने को दुनिया के सामने रखना चाहते थे, और उनकी रचनाओं के कुछ ऐसे वास्तविक पक्षों में भी परिलक्षित होती है जो उन्हें पिछली पीढ़ी के गोथिक लेखकों की अपेक्षा आगे आने वाली पीढ़ी के प्रतीक-वादियों के साथ रखते हैं। जहाँ उनके समकालीन अंग्रेज और अमरीकी (खास तौर पर बोस्टन के) लेखक कोई 'नैतिक आदर्श प्रस्तुत करना' चाहते थे, वहाँ पो ने ऐसी कविता का समर्थन किया 'जो केवल कविता की खातिर ही लिखी गयी हो।' यद्यपि 'मेरे लिए कविता कोई उद्देश्य नहीं, एक उद्वेग रही है' किन्तु बुद्धि आकर कल्पना को बचा लेती है। पो के कल्पना-विश्व की अतिशयोक्तियों और असंस्कृत तत्वों के पीछे सूक्ष्म और उस समय तक अविश्लेषित सम्पर्कों और मजबूरियों के संकेत हैं। अब हम लोग साहित्य में इस बात के अभ्यस्त हो गये हैं कि दो प्रकार के ऐन्द्रिक अनुभवों को एक जैसा कहा जाए या बताया जाए कि मनुष्य का व्यवहार बहुधा क्रूर और अबौद्धिक होता है। किन्तु बॉदेलेयर को पो की 'मार्जिनैलिया' में यह पढ़कर कि 'इन्द्रधनुष का सन्तरी रंग और झींगुर की झनकार का······मुझ पर लगभग एक जैसा प्रभाव पड़ता है,' या 'दी ब्लैक कैट' में यह सवाल पढ़कर कि, 'किस व्यक्ति ने अपने को सैकड़ों बार कोई बुरा या मूर्खतापूर्ण कार्य केवल इसलिए करते नहीं पाया कि उसे मालूम है, यह काम नहीं करना चाहिए', कोई नया प्रकाश मिलने का सा आनन्द और उत्सुकता हुई। फ्रांसीसियों के लिए ऐसी पैठ ने पो को आधुनिक साहित्य के एक महान अग्रदूत के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया और वे, पो की नयी खोजों के अतिरिक्त एक प्रतीक के रूप में उनका सम्मान करने लगे। अंग्रेजी-भाषी लोगों को पो को इस दृष्टि से देख पाने में अधिक समय लगा। ऐसा कहा जा सकता है कि युरोप के प्रभावों को ग्रहण करने में अंग्रेजी कविता को जो समय लगा, उसके सन्दर्भ में इस देरी को भी समझा जा सकता है। बॉदेलेयर की रचना 'फ्लुर्स डु माल' १८५७ में प्रकाशित हुई। उस वर्ष इंगलिस्तान में प्रकाशित होने वाली एकमात्र महत्वपूर्ण काव्य रचना 'ऑरोरा ले' थी। किन्तु, कम से कम व्हिटमैन, जिन तत्वों के पो प्रतिनिधि थे उनको नापसन्द करने पर भी, उनके आन्तरिक

अर्थों के प्रति सचेत थे। १८७५ में, पो की समाधि पर हुए एक समारोह के बाद, जिसके लिए मॅलार्मे ने एक प्रसिद्ध सॉनेट की रचना की थी, व्हिटमैन ने अपने एक स्वप्न की चर्चा की थी जिसमें उन्होंने देखा था—

"उस प्रकार का एक दो मस्तूलों वाला पाल का जहाज जिन्हें मैंने न्यू-यॉर्क और लॉन्ग आइलैंड की छिछली खाड़ियों में बहुधा पानी पर बड़ी शान से डोलते हुए देखा था— इस समय रात की भीषण बर्फ मिली वर्षा, आँधी और भयंकर लहरों में अनियन्त्रित बहा जा रहा था, उसके पाल फट गये थे और मस्तूल टूट गये थे। जहाज के ऊपर एक दुबली-पतली सुन्दर आकृति थी, एक धुंधली सी पुरुष-आकृति, और ऐसा लगता था जैसे वह पुरुष उस सारी भयावहता, अंधेरे और अव्यवस्था का आनन्द ले रहा हो जिसका वह केन्द्र और शिकार था। उस आकृति को······हम एडगर पो, उनकी आत्मा, उनका भाग्य और उनकी कविता मान सकते हैं······।"

उनका स्वप्न हमें रिम्बॉ की रचना 'ल वैटो आइव्रे' की याद दिलाता है, जिसकी प्रेरणा पो से ही मिली थी। पो और एडगर पो, शब्द और प्रतिध्वनि वस्तुतः अभिन्न हैं। कोई यह अनुभव कर सकता है कि उनको पढ़ने की अपेक्षा उनके बारे में पढ़ना अधिक दिलचस्प है। यह संभव है कि उनकी रचना से आनन्द न मिले, लेकिन उसकी उपेक्षा करना संभव नहीं। वह हमारा अंग बन गयी है। हम उनके आत्मीय हैं और उसी अर्थ में अमरीकी कवि ऐलेन टेट ने उनको 'हमारे सम्बन्धी, श्री पो' कहा है।[१]

---

१. 'दी फॉरलॉर्न डेमन' में पुनः मुद्रित एक लेख (शिकागो, १९५३)

अध्याय ४

न्यू-इंगलैंड का काल

एमर्सन, थोरो, हॉथॉर्न

राल्फ़ वाल्डो एमर्सन (१८०३-८२)

जन्म बोस्टन में, पादरियों के पुत्र और पौत्र। शिक्षा बोस्टन लैटिन स्कूल और हार्वर्ड में। १८२९ में बोस्टन के सेकंड चर्च (दूसरा गिरजा घर) के पादरी (पास्टर) बने। एलेन टकर से विवाह, जिनकी १८३१ में मृत्यु हुई। १८३२ में पादरी पद से इस्तीफा दे दिया और युरोप की पहली यात्रा की (दो अन्य यात्राएँ १८४७ और १८७२ में। वापस आकर कॉन्कार्ड, मॅसाचुसेट्स में बस गये। १८३५ में लिडिया जैकसन से विवाह। लेखन और भाषण का जीवन आरम्भ किया जिसमें धीरे-धीरे ख्याति मिली। निवास कॉन्कार्ड में ही रहा, यद्यपि बहुधा बोस्टन में रहते या भाषण-यात्राओं पर जाते। यथा सम्भव सार्वजनिक प्रश्नों से दूर रहते, किन्तु कॉन्कार्ड के नागरिक जीवन में अपना कर्त्तव्य-पालन करते, और १८५० के बाद गुलामी की प्रथा की समाप्ति के प्रश्न में बहुत अधिक दिलचस्पी ली। रचनाएँ— 'नेचर', (१८३६); 'अमेरिकन स्कॉलर' भाषण, हार्वर्ड (१८३७); 'डिविनीटी स्कूल' का भाषण, हार्वर्ड (१८३८); 'एसेज' (दो निबन्ध मालाएँ, १८४१, १८४४); 'पोएम्स' (१८४७); 'रिप्रेजेन्टेटिव मेन, (१८५०); 'इंगलिश ट्रेट्स,' (१८५६); 'दी कन्डक्ट ऑफ लाइफ', (१८६०); 'मे डे', (पद्य, १८६७); 'सोसायटी ऐन्ड सॉलिट्यूड,' (१८७०); 'लेटर्स एन्ड सोशल एम्स', (१८७६) आदि।

हेनरी डेविड थोरो (१८१७-६२)

जन्म कॉन्कार्ड, मॅसाचुसेट्स में, एक असफल दूकानदार के पुत्र, जो बाद में पेन्सिलें बनाने के व्यापार में लगे। शिक्षा हार्वर्ड में पाई, कोई उल्लेखनीय बात नहीं, किन्तु विस्तृत अध्ययन किया। स्नातकीय परीक्षा के बाद कुछ समय अध्यापन किया। एमर्सन से मित्रता हुई और १८४१-३ में उनके घर रहे। एमर्सन के भतीजे के शिक्षक के रूप में कुछ मास स्टैटेन आइलैंड में रहे। न्यू-यॉर्क के लेखकों और सम्पादकों से परिचय हुआ और एक-दो समीक्षाएँ प्रकाशित हुईं, किन्तु वे असन्तुष्ट रहे और मेल नहीं बिठा पाये ('कहते हैं कि कोई "लेडीज़ कम्पैनियन" (पत्रिका का नाम— महिलाओं का साथी) है, जो पारिश्रमिक देती है, किन्तु मैं साथ वक्त गुजारने वाली कोई चीज नहीं लिखूंगा')। शेष जीवन (अविवाहित) कॉन्कार्ड के समीप बिताया। १८४५-४७ में वाल्डेन तालाब के निकट अपनी झोपड़ी बना कर अकेले रहे, पढ़ने और डायरी लिखने में समय बिताते रहे। कॉन्कार्ड वापस आ कर डायरी लिखना, भाषण, देहातों की पैदल यात्रा और भूमि-सर्वेक्षण में समय बिताया। १८४६ में 'ए वीक ऑन दी कॉन्कार्ड ऐन्ड मेरीमैक रिवर्स' प्रकाशित किया। इसके साथ ही 'सिविल डिसाओबीडिएन्स' शीर्षक निबन्ध (मूल शीर्षक, 'रेज़िस्टेन्स टु सिविल गवर्नमेन्ट') भी। अन्य प्रमुख रचना, 'वाल्डेन' (१८५४); कुछ निबन्ध और कविताएँ।

नथेनिएल हॉथॉर्न (१८०४-६४)

जन्म, सेलम, मॅसाचुसेटस में, एक जहाजी कप्तान के पुत्र, जिनकी मृत्यु १८०८ में हो गयी। शिक्षा, बोडोइन कॉलेज, मेन, में हुई, जहाँ लॉन्गफेलो और फ्रैन्कलिन पीअर्स (बाद में संयुक्त राज्य अमरीका के राष्ट्रपति) से परिचय हुआ। स्नातकीय परीक्षा के बाद सेलम में अकेले रहे जहाँ एक उपन्यास की रचना की ('फैनशॉ', बिना लेखक के नाम के १८२८ में प्रकाशित) और कहानियाँ, रेखा चित्र आदि लिखे (पुस्तक रूप में प्रकाशन के लिए 'ट्वाइस-टोल्ड स्टोरीज' में संग्रहीत १८३७, १८४२)। १८३६ में सेलम छोड़ा और बोस्टन के चुंगीघर में तथा माँग के अनुसार लिखने वाले लेखक के रूप में काम करने के लिए बोस्टन आये। १८४१ में ब्रुक फार्म समुदाय में सम्मिलित हुए। १८४२

में सोफिया पीबॉडी से विवाह जिनकी विचारधारा कुछ 'परात्परवादी' (ट्रान्से-न्डन्टलिस्ट) थी ('श्री एमर्सन शुद्ध स्वर हैं') और कान्कार्ड में 'ओल्ड मैन्स' नामक मकान में आकर रहने लगे। कुछ और कहानियाँ व रेखा-चित्र 'मॉसेज़ फ्रॉम.ऐन ओल्ड मैन्स' (एक पुराने घर की काई के टुक) में आये। १८४६-९ के बीच सेलम में बन्दरगाह के सर्वेक्षक के रूप में काम किया। बाद में बर्क-शायर्स में रहे (जहाँ हरमन मेल्विले से मित्रता हुई)। १८५३-७ के बीच लिवर-पूल में अफरीका के उप-राजदूत रहे, फिर इटली में, और १८६० में वापस कॉन्कार्ड में। पहली बड़ी सफलता 'दी स्कार्लेट लेटर' (१८५०) में मिली, फिर अन्य उपन्यासों में, 'दी हाउस ऑफ सेवेन गेबिल्स (१८५१), 'दी ब्लिथडेल रोमान्स' (१८५२), और 'दी मार्बिल फॉन' (१८६०)। अन्य रचनाओं में 'दी स्नो इमेज' (कहानियाँ, १८५१), बच्चों की पुस्तकें ('टैन्गिलवुड टेल्स' आदि), 'अवर ओल्ड होम' (१८६३), इंगलिस्तान सम्बन्धी निबन्ध आदि और उनकी मृत्यु के बाद मिलने वाली कुछ अधूरी रचनाएँ हैं।

अध्याय ४

न्यू-इंगलैन्ड युग

इर्विङ्ग, कूपर और पो, किसी को भी न्यू-इंगलैन्ड पसन्द नहीं था। अपने 'न्यू-यॉर्क के इतिहास' में इर्विङ्ग ने इसे बे-ईमान यांकी (न्यू-इंगलैन्ड वासियों का व्यंग्य-नाम जो कभी-कभी समस्त अमरीकियों के लिए भी प्रयुक्त होता है—अनु०) व्यापारियों के रूप में, चित्रित किया है। कूपर को इसकी गम्भीरता और दम्भ नापसन्द थे। पो की राय और भी पक्की थी। बोस्टन को वे 'मेंढक-ताल' कहते थे— किसी व्यक्ति को अपना जन्म-स्थान कभी इतना नापसन्द नहीं रहा होगा। 'मेंढकताल' उस 'अवर्णनीय गिद्ध' 'नार्थ एमेरिकन रिव्यू' का घर था जिसका प्रभाव और प्रतिष्ठा १८१५ में उसकी स्थापना के बाद से निरन्तर बढ़ती रही थी। उनका ख्याल था कि यह पत्रिका एक 'पारस्परिक प्रशंसा समाज' बनाये रखने में न्यू-इंगलैन्ड के लेखकों की सहायता करती है। जे० आर० लॉवेल की रचना 'ए फेबिल फॉर क्रिटिक्स' की समीक्षा करते हुए उन्होंने कहा था—

"श्री लॉवेल की मंडली में ऐसा मानने का दिखावा करने का चलन है जैसे दक्षिणी साहित्य नाम की कोई वस्तु ही नहीं है। उत्तरी लोगों······के दर्जनों उद्धरण हैं······, जब कि लेगारे, सिम्स, लॉन्गस्ट्रीट, और उतने ही महत्वपूर्ण अन्य व्यक्ति तिरस्कार भरे मौन द्वारा उपेक्षित हैं। श्री लॉवेल अपने मत की दुर्बल ईमानदारी को न्यू-यॉर्क जितना दक्षिण भी नहीं ले जा सकते। जिनकी वे प्रशंसा करते हैं, वे सबके सब बोस्टनवासी हैं। अन्य लेखक जंगली हैं।"······

क्षेत्रीय गर्व के अलावा भी, 'मेंढकताल' की वस्तुओं को नापसन्द करने के लिए पो के पास कई गम्भीर कारण थे। उनकी मान्यता थी कि लेखक कलाकार होता है और निश्चय ही उपदेशक नहीं होता। किन्तु बोस्टन और न्यू-इंगलैण्ड क्षेत्र का साहित्य, यहाँ तक कि लॉन्गफेलो का भी, जिनकी रचनाओं के वे सामान्यतः प्रशंसक थे, नैतिक भावनाओं से भरा हुआ था। जहाँ तक एमर्सन और अन्य ऐसे लोगों का सवाल है जिन्हें पो **'परात्परवादी'** मानते थे, वे उनके सिद्धान्तों की हर कलम का उल्लंघन करते थे। कविता की प्रकृति सम्बन्धी उनके कथन की तुलना एमर्सन की डायरी में १८३८ में लिखे गये इस वाक्य से करें कि 'आरम्भ से ही विश्व की श्रेष्ठ कविता नैतिक रही है, और प्रौढ़ आधुनिक दिमाग का सम्मान उसी की रचना करने की ओर है।' या पो के 'फिलॉसफी ऑफ कम्पोजीशन' (रचना-शिल्प का दर्शन) के विपरीत गीतकार के लिए एमर्सन का निर्देश ('मर्लिन' में) देखें कि—

> "लय और मात्रा की उलझनों से,
> वह अपने दिमाग को बोझिल नहीं करेगा।"

अपने 'आत्मकथा सम्बन्धी अध्याय' (चैप्टर ऑन आटोबायग्रफी)' में पो ने कहा, 'श्री राल्फ वाल्डो एमर्सन उस कोटि के व्यक्ति हैं— रहस्यवाद के लिए रहस्यवादी— जिनके प्रति हमारे मन में कोई धैर्य नहीं।......' एक अन्य स्थान पर 'परात्परवादी स्वर' की नकल करने के सम्बन्ध में व्यंग्यपूर्ण सलाह देते हुए उन्होंने कहा कि उसका :

"गुण इसमें है कि वस्तुओं की प्रकृति में अन्य किसी व्यक्ति से बहुत अधिक आगे देखे। ठीक से प्रयुक्त होने पर यह दूसरी दृष्टि बड़ी सक्षम होती है।...... दैवी एकत्व के बारे में कुछ कह दीजिए। नीरकीय द्वैत के बारे में एक शब्द भी न कहिए। सबसे अधिक, अप्रत्यक्ष भाषा का अध्ययन कीजिए। हर बात की ओर संकेत कीजिए— स्पष्ट कुछ न कहिए।"

पो के शब्द न्यू-इंगलैण्ड के लेखकों के लिए एक अच्छी भूमिका हैं, क्योंकि एक विशिष्ट बोस्टन-स्वर को उन्होंने ठीक लक्षित किया है। न्यू-इंगलैण्ड का

इतिहास गम्भीरता का जनक था। अधिक पराकाष्ठापूर्ण शुद्धतावादी भाव समाप्त हो गया था। स्वयं बोस्टन के आस-पास एकत्ववाद (युनिटेरियनिज्म)— किसी गिरने वाले ईसाई के लिए मुलायम बिस्तर— का काफी प्रभाव हो गया था। धनी व्यापारियों और जहाज के मालिकों की रुचि अपने ग्राहकों के धार्मिक उत्साह की अपेक्षा उनकी आर्थिक स्थिति में अधिक थी। किन्तु 'उपदेशात्मक रूढ़ि-विरोध' अभी भी वातावरण में छाया था। न्यू-इंगलैण्ड की संस्कृति अभी भी धार्मिक थी। उसके साहित्यकार एक अर्थ में, धार्मिक व्यक्ति थे, चाहे वे अपने इष्टदेवता को प्रकृति कहना अधिक पसन्द करते रहे हों, और हॉथार्न की भाँति—किसी धर्म-संगठन के सदस्य न रहे हों। जैसा पेरी मिलर ने परात्पर-वादी आन्दोलन सम्बन्धी अपने संग्रह में कहा है, परात्परवाद को 'एक धार्मिक प्रदर्शन के रूप में परिभाषित करना सर्वाधिक सही होगा।'[१] धर्म में रुचि न्यू-इंगलैण्ड में ही सीमित नहीं थी। उन्नीसवीं सदी में सारे पश्चिमी जगत में हर जगह ही धार्मिक विवाद हुए। और, रूढ़ि तथा धर्म-निरपेक्षता का संघर्ष, असंतोषजनक विकल्पों के बीच व्यक्ति की झिझक, पीछे हटते हुए एक के बाद एक बड़ी तेजी से होने वाले संघर्ष— यह सब कुछ युरोप में कहीं अधिक प्रतिभा और बौद्धिक गुरुता के साथ हुआ। न्यू-इंगलैण्ड में धार्मिक प्रवृति वाले लोगों के सामने समस्या आस्था की हानि की अपेक्षा आस्था के विस्तार की थी; सीमाओं की खोज— और जैसा अमरीकी अनुभव में हमेशा रहा है— एक ऐसा दृष्टिकोण प्राप्त करने की चेष्टा जो अमरीकी स्थिति की सारी विकासशीलता और अव्यवस्था सहित, उसके उपयुक्त हो।

मध्य शताब्दी के लगभग, बोस्टन अगर सृष्टि का केन्द्र नहीं, (जैसा ओलि-वर वेन्डेल होल्म्स ने विनोदपूर्वक कहा) तो संयुक्त राज्य अमरीका का सांस्कृ-तिक केन्द्र अवश्य बन गया। अन्य नगर— न्यू-यॉर्क, न्यू आर्लियन्स, फिला-डेलफिया— उससे बड़े थे। कुछ अन्य नगरों में, उदाहरण के लिए चार्ल्सटन, समाज के काफी सुसंस्कृत रूपों का विकास हो गया था। लेकिन नेतृत्व बोस्टन करता था, जिसमें उसे निकटस्थ हार्वर्ड से बल मिलता था, और अपने जहाजों

१. 'दी ट्रान्सेन्डेन्टलिस्ट्स' (कैम्ब्रिज, मॅसाचुसेट्स, १९५०) पृष्ठ ८।

द्वारा लाये गये धन से शक्ति मिलती थी। निजी आमदनियाँ सार्वजनिक आवश्यकताओं के अनुरूप थीं। क्लब, पुस्तकालय, पत्रिकाएँ, प्रकाशन-गृह, सब साथ चलते थे। कमी अब भी बहुतेरी थी। हॉथॉर्न की संक्षिप्त किन्तु प्रशंसनीय जीवनी में हेनरी जेम्स ने संस्कृति की उस दयनीय भूख की ओर संकेत किया है जो बोस्टन की बैठकों में व्याप्त थी, जहाँ दाँते सम्बन्धी, फ्लैक्समैन द्वारा उकेरे गये अशक्त चित्रों का एक संग्रह पूरी शाम के मनोरंजन का आधार बनता था। जैसा उन्होंने (हेनरी जेम्स) कहा है, यह एक प्रान्तीय नगर था। किन्तु इसमें राजधानी के गुण भी थे और बोस्टन-कैम्ब्रिज धुरी के 'बेचारे-बोस्टन वासियों' की, जिनकी चर्चा छठें अध्याय में की जायेगी, जल्दबाजी में उपेक्षा नहीं करनी चाहिए।

किन्तु यहाँ हमें कुछ ऐसे न्यू-इंगलैण्डवासियों से मतलब है जो वस्तुतः बोस्टन वासी नहीं थे— जो अपने ग्रामीण घरों में रहकर नगर के प्रभावों का लाभ उठाते हुए भी वस्तुतः इन प्रभावों का विरोध करते थे। १८५२ में न्यू-हैम्पशायर के एक एकान्त द्वीप में बसे एक परिवार के घर जाने पर हॉथॉर्न ने बैठक की मेज पर रस्किन के 'पूर्व-राफेलवाद' (प्री-राफेलेटिज्म) की एक प्रति (जो एक साल पहले ही इंगलिस्तान में प्रकाशित हुई थी) अध्यात्मवाद सम्बन्धी एक पुस्तिका के साथ देखी। न्यू-इंगलैंड के अन्य बहुतेरे घरों में भी विभिन्न विचारधाराओं की ऐसी बानगी मिल सकती थी। 'डिवनिटी स्कूल' से ताज़े निकले हुए हार्वर्ड के युवा स्नातक अपनी पुस्तकें और अपने विचार लेकर किसी शान्त, गोरी आबादी के कस्बे में चले जाते और वहाँ गिरजाघर में अपने उपदेशों में ऐसे सत्य प्रतिपादित करते जिनकी उसके पूर्वज तत्काल ही भर्त्सना करते। अगर उनमें से कोई लिखना चाहता, तो उसके मार्ग में कोई गम्भीर आर्थिक कठिनाई नहीं आती। बोस्टन के आस-पास का क्षेत्र, या न्यू-इंगलैण्ड के किसी भी बन्दरगाह के आस-पास का क्षेत्र, तब तक सीधा-सादा, अछूता ग्रामीण क्षेत्र था, जहाँ लेखक बनने का इच्छुक व्यक्ति नाम मात्र के खर्च पर रह सकता था। वह अपनी भोजन सामग्री स्वयं उगा लेता (जैसा एमर्सन, थोरो और हॉथॉर्न, सबने किया) और कभी-कभी पुस्तकें लेने या किसी सम्पादक से मिलने बोस्टन की यात्रा कर

लेता। कभी-कदा प्रकाशित लेख या भाषण से उसे कुछ उपयोगी आय हो जाती और जो कुछ भी पाठक-वर्ग था, उसके सामने उसका नाम आता रहता।

बोस्टन के आस-पास, शिक्षित, सुगठित समुदायों के इस संसार में परात्पर-वाद का उदय हुआ। यह शब्द सर्वथा उपयुक्त नहीं है और इस काल के हर एक प्रमुख व्यक्ति के लिए इसका प्रयोग करना कठिन है। इस धारणा के अनौचित्य की चर्चा करते हुए कि कोई रूढ़ सिद्धान्तवादी गुट 'साहित्य, दर्शन और धर्म में कुछ निश्चित मत प्रतिष्ठित करने और कोई आन्दोलन आरम्भ करने' की चेष्टा कर रहा था, एमर्सन ने कहा कि:

"केवल यहाँ-वहाँ दो या तीन स्त्री या पुरुष थे जो अलग-अलग असाधारण उत्साह से लिखते-पढ़ते थे। उनमें सहमति शायद केवल इतनी थी कि उन्होंने कोलरिज और वर्ड्सवर्थ और गेटे को, और बाद में कार्लायल को आनन्द और सहानुभूति के साथ पढ़ा था। अन्यथा उनकी शिक्षा और उनका अध्ययन कुछ विशेष नहीं था, बल्कि उसमें अमरीकी छिछलापन था और हर एक अपने अध्ययन में अकेला था।"

इन लोगों के अकेलेपन पर एमर्सन ने उचित ही जोर दिया है, जिनके लिए कोई भी समूह वाचक संज्ञा— 'समूह' या 'आन्दोलन'— सर्वथा उपयुक्त नहीं प्रतीत होती। पो के काल के बाद अकेलापन और अलगाव अमरीकी लेखक की विशेषता रहे हैं। यहाँ तक कि बहिर्मुखी अमरीकियों के भी— जैसे ह्विटमैन— ऐसे मित्र आश्चर्यजनक रूप से कम रहे हैं जिनसे वे लेखक के रूप में मिलते-जुलते रहे हों। न्यू-इंगलैण्ड में, बोस्टनवासियों के एक गुट को छोड़कर, यह बात विशेष रूप में सच रही है। उस काल के साहित्यिक कार्य-कलाप के बारे में— जिसे वॉन विक ब्रुक ने 'दी फ्लावरिंग ऑफ न्यू-इंगलैण्ड' (न्यू-इंगलैण्ड का प्रस्फुटन) कहा है— इस प्रकार लिखना आसान है जैसे लेखकों का एक बड़ा परिवार रहा हो। एक रूप में, यह सच भी है— एमर्सन, थोरो और हॉथार्न कुछ समय तक एक ही गाँव, कॉन्कार्ड में रहे, और एक दूसरे की डायरियों और पत्रों में इनके और अन्य व्यक्तियों के नाम निरन्तर मिलते हैं। फिर भी, वे एक दूसरे को जानते थे, ऐसा कहने की अपेक्षा यह कहना अधिक उचित होगा कि वे

एक दूसरे के बारे में जानते थे। हर एक, दूसरों से कुछ अलग खड़ा था, उनके प्रति कुछ आलोचना और तिरस्कार का भाव लिए, ठोस भूमि पर आने को अनिच्छुक। एमर्सन ने अपनी डायरी में लिखा, "जिन लोगों को हम जानते हैं, वे सब कितने अछूत और कितने दयनीय रूप में अकेले हैं!" अपनी डायरी में ही उन्होंने लिखा है कि सुखी लेखक वह है जो जनमत की उपेक्षा करके "हमेशा अपने **अज्ञात मित्र** के लिए लिखता है।" परिचित मित्रों के सम्बन्ध में वे कहते हैं कि 'मेरी और मेरे मित्रों की आदत मछलियों जैसी है। थोरो की बाँह पकड़ने के बजाए मैं किसी वृक्ष की बाँह पकड़ूँगा।' हॉथॉर्न की मृत्यु के बाद वे उदास होकर सोचते हैं कि वे इस आशा में बहुत दिन प्रतीक्षा करते रहे हैं कि 'किसी दिन एक मित्रता हासिल कर सकेंगे।'

जैसा एमर्सन ने कहा, ऐसा बहुत कम था जिस पर सहमत होने को वे तैयार थे। कुछ जर्मन लेखकों की कुछ बातों ने जो छन कर इंगलिस्तान पहुँची, उन्हें आकर्षित किया और उन्हें एक ढीला-ढाला दार्शनिक आधार प्रदान किया। परात्परवाद ने उन्हें सुझाया कि उनकी सृष्टि उदार है जो पूर्णता की ओर निरन्तर प्रगति प्रदर्शित करती है— या कर सकती है। टेनीसन के शब्दों में—

> "फिर भी मुझे सन्देह नहीं कि युगों में एक वर्द्धमान उद्देश्य व्याप्त है,
> और मनुष्य के विचार सूर्य की गति के साथ विस्तृत होते हैं।"

आन्दोलन का यह अंश युरोपीय था और शताब्दी के महान मानवतावादी, आन्दोलन का अंग था और फलस्वरूप शिक्षा, नशाबन्दी, गुलामी-प्रथा की समाप्ति, स्त्रियों के अधिकार, और नये देशों में जाकर बसने के प्रश्नों में उसकी रुचि थी। आन्दोलन का अमरीकी अंश, जिसका प्रतिपादन एमर्सन, थोरो, थियोडोर पार्कर, मार्ग्रेट फुलर, जार्ज रिपले, चैनिंग परिवार के कई सदस्यों और अन्य लोगों (जिनमें ह्विटमैन भी थे) ने किया, इस विश्वास में था कि उनका देश एक अपूर्व व्यवस्था के अवसर प्रदान करता है। जिस प्रकार मॉरमन (१८३० में न्यूयार्क में स्थापित एक धार्मिक सम्प्रदाय) लोगों ने 'ज़ियोन' (प्राचीन यरुशलम का एक पवित्र पर्वत) को इस महाद्वीप में खोज लिया, उसी प्रकार परात्पर-

वादियों को विश्वास था कि केवल अमरीका में ही 'निजी मनुष्य' अपनी पूरी ऊँचाई तक बढ़ सकता है।

परात्परवाद के हास्यास्पद पक्ष भी हैं। इसके अधिक उत्साही अनुयायियों में उत्साह और दिल की अच्छाई के अलावा बहुत कम गुण थे। एमर्सन के अनुसार परात्परवादियों की एक बैठक में भाग लेने वाले एक व्यक्ति ने कहा कि 'उसे ऐसा प्रतीत हुआ जैसे झूले पर बैठकर स्वर्ग जा रहा हो।' और वार्त्ता के एक पेचीदा प्रश्न के समय एक सहानुभूतिपूर्ण अंग्रेज ने बीच में ही पतली आवाज में पूछा, "श्री ऐल्कॉट, मेरे समीप एक महिला पूछना चाहती हैं कि क्या सर्वशक्तिमत्ता निर्गुण होती है?" ये एमॉस ब्रॉन्सन ऐल्कॉट थे, लुइसा मे के पिता, जिन्होंने स्वयं 'परात्परवादी शेखचिल्लीपन' (ट्रान्सेन्डेन्टल वाइल्ड ओट्स) का एक विनोदपूर्ण विवरण लिखा है। ऐल्कॉट के पास 'मधुर कथनों' का एक संग्रह था, जिनमें से एक 'लोभ' सम्बन्धी कथन उनकी काफी अच्छी बानगी प्रस्तुत करता है—

"जो लोभ में पड़ कर उस पर विजय पाता है, उससे वह व्यक्ति बड़ा है जो लोभ के परे है। पहला व्यक्ति केवल उस स्थिति को पुनः प्राप्त करता है जिससे दूसरा गिरता ही नहीं। जो लोभ में पड़ा, उसने पाप किया। जो पवित्र हैं, उनके लिए लोभ असम्भव है।"

ऐसे विश्वास में अचम्भित कर देने वाली मासूमियत है, जैसी उन आदर्शवादी समुदायों में थी जो परात्परवादियों ने कुछ समय के लिए ब्रुक फार्म और फ्रूटलैंड्स में स्थापित किये। किन्तु इन प्रश्नों पर विचार करने का यह स्थान नहीं है। फिर भी न्यू-इंगलैंड की स्थिति और एमर्सन, थोरो तथा हॉथॉर्न की रचनाओं पर विचार करते हुए—परात्परवाद से सम्बन्धित वे तीन न्यू-इंगलैन्डवासी जो अपने साहित्यिक गुणों के कारण पढ़ने के योग्य हैं—इस पृष्ठभूमि को दिमाग में रखना चाहिए।

राल्फ वाल्डो एमर्सन

'रहस्यवाद के लिए रहस्यवाद'—पो के ये शब्द विशेष गम्भीरता से नहीं कहे गये थे। अन्य बहुतेरे व्यक्तियों की भाँति उन्होंने भी एमर्सन को एक प्रकार

का परात्परवादी मान लिया था—प्रतिष्ठित नेता होने के कारण सबसे अधिक निन्दनीय। निश्चय ही एमर्सन ने अन्य किसी समकालीन व्यक्ति की अपेक्षा परात्परवादी दृष्टिकोण को अधिक पूर्णता से प्रतिपादित किया। उनके मुख्य विश्वासों का संकेत हमें उनके जीवन में काफी पहले ही तीन रचनाओं में मिल जाता है—'नेचर' एक छोटी सी पुस्तक जिसकी बारह वर्षों में केवल पाँच सौ प्रतियाँ बिकीं; 'अमेरिकन स्कॉलर' भाषण; और हार्वर्ड के 'डिविनिटी स्कूल' का भाषण। इनमें उन्होंने कहा कि मनुष्य और उसके संसार में पूर्ण सामंजस्य है, जिसके प्रमाण प्रकृति और मानवी अनुभव के हर तथ्य में देखे जा सकते हैं। स्वयं अपनी प्रज्ञात्मक खोज के पक्ष में रूढ़ि, परम्परा और अतीत के स्वरों की उपेक्षा करनी चाहिए। अतः 'पुस्तकें केवल अध्येता के अवकाश के समय के लिए हैं।' 'मैं केवल उतना ही जानता हूँ जितना कुछ मैंने जिया है।' मनुष्य का एक मात्र कर्त्तव्य था कि अपने प्रति ईमानदार हो। और उसकी सारी अन्तर्मुखी दृष्टि, उसे दूसरों से अलग करने के बजाए, उसे सार्वभौमिक सत्य के विशाल क्षेत्र में ले आयेगी—

"अपनी अधिकतम निजी और गुप्त समस्या में वह जितना ही गहरे डूबेगा, उसे यह जान कर आश्चर्य होगा कि यही सर्वाधिक मान्य, सर्वाधिक सार्वजनीन और सार्वभौमिक सत्य है। लोग इसमें आनन्द पाते हैं। हर व्यक्ति का श्रेष्ठतर अंग अनुभव करता है कि 'यह मेरा संगीत है; यह मैं ही हूँ।"

डिविनिटी स्कूल का हर छात्र 'समाधि-युक्त ईसा का एक नवजात गीतकार' था, जिसका एमर्सन ने आवाहन किया कि वह 'सारे अन्धानुकरण को पीछे छोड़ कर मनुष्यों का ईश्वर से प्रत्यक्ष परिचय कराये।' उनका भाषण सुनने वाले अंग्रेजों को यह सलाह बड़ी ही अप्रिय लगी। ईश्वर का निश्चित रूप इसने समाप्त कर दिया और उसे जो स्थान दिया गया वह एकत्ववादियों को भी बहुत अधिक असामान्य लगा, जिनके बारे में कहा जाता था कि उनके लिए केवल 'ईश्वर का जनक रूप, मनुष्यों का भाई चारा और बोस्टन का पड़ोस' स्वीकार करना ही आवश्यक था। ऐसा प्रतीत हुआ जैसे जिन्दगी किसी खजाने की तलाश है जिसमें संकेत-सूत्र बहुतेरे हैं और हर किसी के लिए पुरस्कार है। मुख्य पुरस्कार

उनके लिए थे जो सर्वाधिक सक्रिय और पैनी दृष्टि वाले हों। शक्ति, सक्रियता, प्रतिभा, ये सब लगभग पर्यायवाची शब्द थे। प्रमाद, जिज्ञासा का अभाव, या स्वभाव की कोई क्षति, जैसे ऐन्द्रिकता, अयोग्यताएँ केवल यही थीं— इनके लिए 'पाप' का प्रयोग बहुत सख्त होगा।

यही उन धर्म-निरपेक्ष उपदेशों के विषय थे, जो एकत्वादी धर्म-संगठन में पादरी का पद छोड़ने के बाद एमर्सन आजीवन देते रहे। उन्होंने कहा कि सारी सृष्टि में सुखद सम्बन्ध पाये जा सकते हैं। मार्च १८५२ की उनकी डायरी में एक स्थान पर उन्होंने लिखा—

"सौन्दर्य— छोटी-छोटी वस्तुएँ बहुधा महान सौन्दर्य से पूर्ण होती हैं। सिगार शरीर में साँस की प्रक्रिया को दृष्टिमान बनाता है, एक सार्वभौमिक तथ्य, समुद्र का ज्वार-भाटा जिसका केवल एक उदाहरण है।"

उनके लिए भी, वर्ड्सवर्थ की भाँति, प्रकृति प्रेरणा का महान स्रोत है। गर्मी के मौसम में एक दिन तीसरे पहर, कॉन्कार्ड के समीप टहलते हुए हॉथॉर्न ने पेड़ों के बीच एक आकृति देखी—

"और, देखिए! वह श्री एमर्सन थे। ऐसा प्रतीत होता था कि उनका समय आनन्द से बीता, क्योंकि उन्होंने कहा कि वन में आज कला की देवियाँ थीं और हवा में धीमे-धीमे स्वर सुने जा सकते थे।"

ऐसे ही भ्रमणों से एमर्सन को अपनी भरी हुई डायरियों के लिए सामग्री मिलती थी— इनसे और पुस्तकों से, क्योंकि पुस्तकों के विरुद्ध अपने को और अन्य लोगों को चेतावनी देने के साथ ही, उन्होंने (अक्टूबर १८४२ में) अपने आप से यह भी कहा था—

"तुम होमर, ऐश्चिलस, सोफोकिल्स, युरीपिडीज, एरिस्टोफेनीज, प्लाटो, प्रोक्लस, प्लोटिनस, जैम्ब्लिकस, पोरफिरी, अरस्तू, वर्जिल, प्लूटार्क, एपुलीअस, चॉसर, दांते, रॉबेलै, मॉन्टेन, सर्वान्टेस, शेक्सपीयर, जॉन्सन, फोर्ड, चैपमन, बोमॉन्ट और फ्लेचर, बेकन, मार्वेल, मोर, मिल्टन, मोलिएर, स्वीडेन बुर्ग, गेटे को पढ़ोगे।"

और उन्होंने इनको तथा कोलरिज, वर्डसवर्थ, कार्लायल और एशियाई दार्शनिकों की रचनाओं को भी पढ़ा। उनकी डायरी से लगता है कि होमर, प्लाटो, दाँते, राबेलै, मॉन्टेन और शेक्सपियर ने उन्हें विशेषतः प्रभावित किया।

एमर्सन की डायरी वस्तुतः उनके जीवन का मुख्य कार्य था। पचास वर्षों से अधिक समय तक उसमें वे अपने विचार लिखते रहे। उसे नियमित बनाने की उन्होंने कोई चेष्टा नहीं की, लेकिन उसके खंडों को सावधानी से क्रमांकित करते रहे (छप जाने पर कुल दस खंड)। यही उनके लेखन की कच्ची सामग्री थी। फ्रेडरिक हेज के नाम एक पत्र में उन्होंने इस प्रक्रिया पर प्रकाश डाला—

"एक वर्ष के दौरान में जो टिप्पणियाँ इकट्ठी करता हूँ, वे इतनी विविध होती हैं कि समय-समय पर जब दिसम्बर के आस-पास हमारे लोग भाषणों की बहुत अधिक माँग करते हैं तो मैं अपने सारे पंचांग इकट्ठा कर लेता हूँ और विश्वकोष में किसी नाम का ऐसा अधिकतम व्यापक आवरण खोजता हूँ जो एक दूसरे से बहुत दूर और कल्पनापूर्ण वस्तुओं को भी अपने में समेट ले। इधर-उधर से बटोरी रंगीन वस्तुओं के इस ढेर को अंग्रेजी साहित्य, फिर इतिहास-दर्शन, फिर मानव-संस्कृति जैसे नाम देने के दुस्साहस पर गम्भीर व्यक्तियों और अच्छे विद्वानों को पहले हँसी आयी, फिर क्षोभ हुआ, किन्तु अब इस असीम धृष्टता के लिए, वे भी मार्ग खुला छोड़ देते हैं।"

डायरी से भाषण निकला और भाषण-माला से निबन्ध-संग्रह। उनकी कविताएँ भी इसी तरह उद्भूत हुईं। उनमें से कोई ऐसी हैं जो निबन्धों के साथ प्रारम्भिक गीत के रूप में जोड़ दी गयीं। इस प्रकार २४ मई १८४७ की डायरी का यह अंश—

"दिन किसी दूरस्थ मित्र द्वारा भेजी गयी, परदे में ढकी और लिपटी हुई आकृतियों की तरह आते-जाते हैं, लेकिन वे कुछ कहते नहीं और अगर उनकी लायी हुई भेंट का हम उपयोग नहीं करते तो वे चुपचाप उसे वापस ले जाते हैं।"

— उनकी सर्वश्रेष्ठ कविताओं में से एक, 'दिन' बन जाता है—

"समय की सन्तान, पाखण्डपूर्ण दिन
वस्त्रों में लिपटे और गूँगे, जैसे नंगे पाँव दरवेश

अनन्त पंक्ति में एक-एक चलते हुए
रत्नाभरण और ईंधन के गट्ठर अपने हाथों में लाते हैं।
हर किसी को उसकी इच्छानुसार भेंट देते हैं,
रोटी, राज्य, सितारे, और आकाश जिसमें यह सब अवस्थित है।
लिपटी हुई लताओं के अपने बाग में, मैंने ऐश्वर्य को देखा,
प्रात की इच्छाएँ भूल कर, बड़ी जल्दी में
कुछ वन्य बूटियाँ और सेब ले लिए, और दिन
मुड़कर चुपचाप चला गया। उसके गंभीर आवरण
के पीछे का तिरस्कार मैंने बहुत देर से देखा।"

ऐसे अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं। अधिकांश में मूल 'बीज-विचार' का विकास उपयुक्त उदाहरण की अपेक्षा कम हुआ है। किन्तु लेख हो या कविता, उन्होंने अपने मुख्य विषय, 'निजी मनुष्य के अनन्त रूप' को ही खोजने की चेष्टा की है। एक निश्चित विषय लेकर उसे कितनी ही विभिन्नता से प्रस्तुत करना उन्हें सम्भव लगता था, इस तरह कि उनमें न कोई गंभीर आपसी विरोध हो, और न तर्क का क्रम ही खंडित हो। इक्कीस वर्ष की आयु में उन्होंने अपनी डायरी में उन दुर्लभ पुस्तकों—सोलोमन की कहावतें, मॉन्टेन के निबन्ध और प्रमुख रूप में बेकन के निबन्ध—के बारे में लिखा जो 'अपने समय के ज्ञान को संकलित और प्रस्तुत करती हैं और इस प्रकार मानवी विकास के सोपानों को इंगित करती हैं'। उन्होंने कहा कि वे इस क्रम में एक और कड़ी जोड़ना चाहेंगे।

स्वयं अपनी दृष्टि से, वे सफल हुए। जिनका उन्होंने अनुसरण किया, उन्हीं की भाँति एमर्सन ने भी सूत्र रूप में लिखा और निजत्व का गुण उतना, ही उपलब्ध कर सके जितना फ्लोरियो के 'मॉन्टेन' में है (जिसके बारे में उन्हें यह सोच कर खुशी हुई थी कि उसकी प्रतियाँ शेक्सपीयर और बेन जॉन्सन के पास भी थीं), यद्यपि यह गुण भिन्न कोटि का है। उनकी डायरी के विषय कहीं घटनाएँ हैं तो कहीं प्रकृति-प्रसंग ('जब मैं और एडवर्ड अपनी बड़ी बछड़ी को बाड़े में खींच कर ले जाने का व्यर्थ संघर्ष कर रहे थे तो आयरिश लड़की ने अपनी उँगली बछड़ी के मुंह में डाली और उसे सीधे अन्दर ले गयी'), और कहीं

अप्रत्यक्ष, सूत्र-रूपी टीकाएँ (जैसे 'दिन' सम्बन्धी टिप्पणी)। उनके भाषण सूत्रों का संकलन होते थे, जिनकी भाषा वहुधा प्रशंसनीय रूप में संक्षिप्त और आडम्बर-हीन होती थी, यद्यपि विल्कुल 'वाजार की भाषा' नहीं, जिसे वे 'नॉर्थ अमेरिकन रिव्यू' की भाषा से कहीं अधिक, 'जीवन्त और प्रवाहपूर्ण' समझते थे। भाषण-प्रतिभा उन्हें वहुत अधिक प्रभावित करती थी—अपने काल के महान् औपचारिक वक्ता एडवर्ड एवरेट को एमर्सन ने श्रद्धांजलि अर्पित की थी। किन्तु उन्होंने यह भी देखा कि अधिकारी वक्तव्यों से सुनने वाले सो जाते हैं ('हर व्यक्ति आलोच्य विषय की अपेक्षा अपनी असुविधाओं के बारे में अधिक सोचता है'), जव कि ठोस तथ्य और सन्दर्भ-चर्चा उनका ध्यान खींच लेते हैं। भाषा में चेतन-शक्ति के गुणों से अत्यधिक आकर्षित होकर ('शब्द का वस्तु से एकत्व') उन्होंने कहा कि अगर उन्हें किसी ग्रामीण विद्यालय में अलंकार-शास्त्र के प्राध्यापक का पद मिलता तो वे उसे पसन्द करते। यह वक्तव्य उनके स्वभाव और उनकी लेखन-विधि दोनों के लिए एक रोचक संकेत-सूत्र है।

वे एक शर्मीले व्यक्ति थे और उनमें 'पशु-प्रवृत्तियों' का अभाव था। अतः अन्य मनुष्यों के सर्वाधिक निकट वे भाषण-मंच पर ही आ सकते थे। भीड़ के साथ सम्पर्क उन्हें उत्फुल्ल करता था और मंच उन्हें अतिनिकट एकीकरण से वचाता था। उठे हुए चेहरों के समुद्र के रूप में वे मेल्विले की 'जनता' का अंग थे, अच्छे, उदार, स्वतन्त्र। किन्तु जव वे उनके बीच में जाते तो वे मेल्विले के 'जन-साधारण' वन जाते, असंस्कृत, सम्पत्ति-मोह में ग्रस्त, अयथार्थ। जैसा उन्होंने कहा, 'मैं मनुष्य से प्रेम करता हूँ, मनुष्यों से नहीं।' 'मैंने नहीं सोचा था कि मृत्यु ने इतने अधिक लोगों को नष्ट कर दिया है', टी० एस० इलियट के इन शब्दों की याद दिलाने वाली पंक्तियों में उन्होंने कहा, 'घोड़ा गाड़ी में झाँको' और देखो चेहरों को !'—

"स्टेटस्ट्रीट (वोस्टन) में खड़े हो जाओ और लोगों के सिर, उनकी चाल और उनकी मुद्राएँ देखो। वे दंडित प्रेत हैं जो सारा दिन ईश्वरीय न्याय सहते हैं।"

किन्तु अपनी डायरी लिखने में व्यस्त रहने पर या भाषण-कक्ष में भाषण देते हुए उन्हें कोई परेशानी नहीं होती थी। निश्चय ही उस काल के श्रोताओं

पर उनका अच्छा प्रभाव पड़ता था। जे० आर० लॉवेल ने १८६७ में एक मित्र को लिखा—

"एमर्सन का भाषण सामान्य से अधिक असंगठित था, जैसा वे बोलते हैं, उससे भी अधिक। उसका प्रारम्भ कहीं नहीं था और अंत हर जगह था, और फिर भी······वह सब ऐसी सामग्री थी जिसके सितारे बने होते हैं और आप यह अनुभव किए बिना नहीं रह सकते थे कि अगर आप थोड़ा इन्तजार करें तो जो कुछ धुँधला था वह चक्रगति से घूम कर नक्षत्रों में बदल जायेगा और एक व्यवस्था का गणित-संगत गुरुत्वाकर्षण प्राप्त कर लेगा। सारे समय मुझे लगा जैसे मेरे अन्दर कोई पुकार रहा हो, "अ-हा, चलो बिगुल की ध्वनि के साथ!"

हमारे लिए वह भाव-विह्वलता नहीं रही। हमारा ध्यान, मिसाल के लिए, हेनरी जेम्स के इस कथन की ओर आकर्षित होने की सम्भावना अधिक है कि जहाँ अन्य लेखकों में 'हमें यह अनुभव होता है कि उन्होंने अपना रूप खोज लिया है' (उदाहरण के लिए वर्ड्सवर्थ) वहाँ 'एमर्सन के साथ यह भावना कभी भी नहीं जाती कि वे अभी भी अपना रूप खोज रहे हैं।' उनकी डायरी केवल साहित्य का बीज रूप है, और उनकी रचित कृतियाँ प्राणहीन हैं। कार्लायल ने कहा कि यद्यपि उनके वाक्य 'सरल और सशक्त' होते हैं, किन्तु 'एमर्सन का पैराग्राफ छर्रों का एक सुन्दर, चौकोर थैला होता है, जिन्हें ऊपर का कपड़ा ही बाँधे रखता है।' उन निबन्धों की अपेक्षा जिनका विषय निश्चित नहीं होता, सीमित विषय वाली रचनाएँ, जैसे जार्ज रिपले और थोरो के आकर्षक रेखाचित्र, या पैनी दृष्टि की परिचायक 'अंग्रेजी विशिष्टताएँ' ('इंगलिश ट्रेट्स') अधिक सन्तोषजनक हैं। अनगढ़ और असामान्य रूप से छोटी पंक्तियों वाली[१] उनकी कविताएँ भी दोषपूर्ण हैं। उनमें अत्यधिक अलंकृत निरर्थकता का दोष तो कहीं

---

१. जर्ट्रूड स्टीन की भाँति, जिन्होंने बाद में अमरीका में भाषा के नये प्रयोग किये, उनका एक सिद्धान्त है कि वाक्यांशों की लय साँस की प्रक्रिया पर आधारित होनी चाहिए। किन्तु उनका यह सिद्धान्त जहाँ शायद भाषण के अभ्यास का फल है, वहाँ जर्ट्रूड स्टीन का कहना है कि उन्होंने यह सिद्धान्त अपने सफेद पूडिल कुत्ते, 'बास्केट' के पानी पीने के ढंग से सीखा।

नहीं है, जैसा उनके समकालीन अधिकांश लेखकों की कविताओं में है। कहीं-कहीं उनमें प्रतिभापूर्ण मौलिकता भी है—

"वस्तुएँ जीन पर चढ़ी हैं
और मनुष्य की सवारी करती हैं।"

किन्तु ऐसी कविताएँ बहुत अधिक हैं जिनमें मँजाव और संगीतात्मकता का अभाव है या जिनमें अत्यधिक उपदेशात्मकता है।

रूप का अभाव वस्तुतः एमर्सन के विचारों में एक अधिक व्यापक अभाव का ही लक्षण है। उनके विचारों के तत्व उतने ही विभिन्न हैं जितने उनके वाक्य। हर मोड़ पर एक नया विरोध उनके सामने आ जाता है। अच्छाई और बुराई में, व्यक्ति और समाज में, अन्धानुकरण न करने की आवश्यकता और पड़ोसी धर्म के निर्वाह में, कार्यरत होने की आवश्यकता और बैठकर सोचने की उतनी ही बड़ी आवश्यकता में मेल कैसे बिठायें? उनके विरुद्ध आरोप यह नहीं है कि उन्होंने इन समस्याओं को हल करना चाहा, बल्कि यह कि विरोध को एक व्यवस्था का रूप देकर वे इन समस्याओं के महत्व को ही भूल गये। यह देख कर कि ये समस्याएँ विरोधों के रूप में प्रस्तुत की जाती हैं, उन्होंने यह नतीजा निकाल लिया कि ये नैसर्गिक तुला-फलक जैसी हैं— विरोध का एक सिरा दूसरे को काट देता है। ध्रुवों के सम्बन्ध की धारणा ने उन्हें बहका दिया। अतः 'उरिएल' में (जिसमें एमर्सन ने हार्वर्ड के डिविनिटी स्कूल से बदला सा लिया है) उन्होंने कहा—

"प्रकृति में रेखा नहीं मिलती;
इकाई और सृष्टि गोलाकार हैं;
व्यर्थ उत्पन्न, सभी रेखाएँ वापस लौटती हैं;
बुराई आशीर्वाद लाएगी, और बर्फ जलेगी।"

बुराई आशीर्वाद लायेगी, अन्ततोगत्वा। या, जैसा मेरी बेकर एडी कह सकती थीं, 'बुराई केवल निषेधात्मक है, विधात्मक नहीं— यह ठंढ के समान है जो केवल गर्मी का निषेध है।' 'डबल्यू० एच० चैनिंग को समर्पित गीत' ('ओड

इनस्क्राइब्ड टु डब्ल्यू० एच० चैनिंग') में गुलामी-प्रथा के सम्बन्ध में कुछ तीखे शब्द कहने के बाद, वे इस बात में सन्तोष पाते हैं कि—

> "मूर्ख हाथ धपला और बिगाड़ कर सकते हैं;
> प्रश्न किन्तु निश्चित और ज्ञानपूर्ण हैं।
> निरन्तर वे चलते हैं जब तक अँधेरा उजाला नहीं बन जाता।"

क्या कांग्रेस (अमरीकी संसद) भ्रष्ट है ? भ्रष्टाचार स्फूर्ति का एक प्रमाण है, उससे अलग नहीं किया जा सकता। भाग्य केवल 'अज्ञात कारण' है। 'सृष्टि सम्बन्धी कोई भी वक्तव्य उस समय तक संगत नहीं हो सकता जब तक वह सृष्टि के उत्थान के प्रयासों को मान कर न चले।' पो का कीड़ा वह विजेता है जो अन्ततः हमें खा जाता है। एमर्सन की कविता में—

> "मनुष्य बनने की चेष्टा में, कीड़ा,
> रूप की सभी मीनारें चढ़ता है।"

एमर्सन के लिए, कभी न मिल सकने वाली पराकाष्ठाओं का कोई क्रूर युद्ध नहीं है। मिलने की उत्सुकता में पराकाष्ठाएँ एक दूसरे को सहलाती हैं। मनुष्य जाति गिरने वाले और गिराने वाले में बँट जाती है। लेकिन जो लोग गिरते हैं, वे स्वेच्छा से, नेता की श्रेष्ठता स्वीकार करते हुए गिरते हैं, जिसमें वह अतिरिक्त शक्ति है जिसका उनमें अभाव है। अब हम अतिमानव के सिद्धांत से बहुत दूर नहीं रह गये, यद्यपि एमर्सन को यह बात भयंकर लगती।

हमें एकदम उनकी निन्दा करने से भी बचना चाहिए। उनके सारे लेखन में मौलिकता और एक आश्चर्यजनक प्रकार की शुचिता है। सर्वश्रेष्ठ स्थलों में, उनमें सादगी है, लेकिन गँवारूपन का दोष नहीं है, और सौम्यता है, लेकिन बुद्धिहीनता नहीं है। शायद उनमें, अन्य अमरीकियों की भाँति, परिष्कार सीमा से अधिक था। बहुत कम लेखक उनके प्रतिमानों तक पहुँच पाते थे— उदाहरण के लिए, हॉथॉर्न और टेनीसन उनमें थे जो खरे नहीं उतरे। वे अपनी कमजोरियों को भी जानते थे और अपने देश की (या इंगलिस्तान की भी) कमजोरियों के प्रति सचेत थे। उनके व्यक्तित्व का एक चतुर 'यान्की' पक्ष भी था। ऐसा भी नहीं था कि उनका आशावाद उनके पतन का आवश्यक कारण

हो। अगर हम आशावादी दर्शन के एक अन्य लेखक, शेली, पर दृष्टि डालें तो शायद हम एमर्सन के दोष को ज्यादा स्पष्ट देख सकें। मोटे तौर पर, उनमें अन्तर यह था कि शेली के लिए प्रेम ही सृष्टि का रहस्य था। सर्वोच्च कोटि के मनुष्य के रूप में, मनुष्य की सामान्य नियति की रागात्मक चेतना को व्यक्त करना कवि के लिए आवश्यक है— 'उसकी (मानव) जाति के सुख-दुख, स्वयं उसके सुख-दुख बनें।' सिद्धान्त में एमर्सन इससे सहमत थे (यहाँ यह भी बताना अनुचित न होगा कि १८४१ में उन्होंने कहा था कि 'शेली मुझे बिल्कुल भी प्रभावित नहीं करते')। किन्तु व्यवहार में वे बिल्कुल अलग थे, संकोच की दीवालें उन्हें अन्य मनुष्यों से अलग रखती थीं। 'प्रेम को सर्वस्व दे दो', इसी शीर्षक की विशेष अनाकर्षक कविता में उन्होंने सलाह दी थी, किन्तु यह भी कि सर्वस्व मत दो— प्रिय को छोड़ने के लिए तैयार रहो। विवाह का उन्होंने ('इल्यूजन्स' में) इस तर्क से अप्रत्यक्ष समर्थन किया कि बुरे से बुरे विवाह में भी कुछ लाभ होते हैं। गुलामी प्रथा उन्हें क्षुब्ध करती थी, लेकिन एक विचित्र रीति से अमूर्त्त प्रश्न के रूप में। शेली एक ऐसे विद्रोही थे जिनके अराजकतावाद ने उन्हें देश-निष्कासन दिलाया, किन्तु फिर भी, कवि के रूप में अपने उद्देश्य और कविता के शिल्प सम्बन्धी जिनकी धारणाएँ बिल्कुल स्पष्ट थीं। एमर्सन का विद्रोह अपेक्षतया पीड़ा रहित था। उनका 'अमरीकी विद्वान' एक धुँधली आकृति है, जो कवि से अधिक पैगम्बर है (गो मसीहा नहीं)। ऐसा प्रतीत होता है कि उसका मुख्य गुण उदासीनता है। वह शून्य में बिना श्रोताओं के (एमर्सन ने १८३६ में कहा था कि 'इस देश में साहित्यकार के पास कोई आलोचक नहीं है') और बिना किसी साहित्यिक परम्परा के घूमता है। और इनकी विशेष आकांक्षा भी उसे नहीं है, क्योंकि उसका विश्वास है कि कलाकार को अपना काम, अन्त: प्रेरित उपदेशक की भाँति, बिना पूर्व-अभ्यास के करना चाहिए। इस विश्वास के परिणाम दुर्भाग्यपूर्ण हुए हैं। शायद हम एमर्सन से (जो स्वयं शुद्धतावादी दृष्टिकोण का कुछ ढीला-ढाला रूप प्रस्तुत करते हैं— जैसे यह कि दुर्भाग्य विधि का विधान होते हैं) लेकर विलियम सरोयाँ की 'दि टाइम ऑफ योर लाइफ' जैसी रचना की फिसलन भरी सद्प्रकृति तक एक रेखा खींच सकते हैं। अथवा, आज के अमरीका में अमूर्त्त कला की असाधारणत:

अन्तर्मुखी और क्षण-प्रेरित रचनाओं से भी उसका सम्वन्ध देखा जा सकता है। ऐसे सम्बन्धों की वात करना भ्रामक हो सकता है, सिवाय इस वात को ध्यान में रखने के कि एमर्सन की विचारधारा, कई दृष्टियों से, अमरीका का प्रतिनिधित्व करती है। जैसा लॉवेल के शब्दों से पता चलता है, स्वयं एमर्सन के जीवन-काल में औद्योगिक क्रान्ति के तत्काल पूर्व, प्राची की निरपेक्षता का उत्साहपूर्ण व्यक्तिवाद से मिश्रण स्वीकार्य प्रतीत होता था। लॉवेल ने एक स्थल पर लिखा कि, 'शायद हममें से कुछ लोग मात्र शब्दों से कुछ अधिक सुनते हैं, विचारों से कुछ अधिक गम्भीर किसी वस्तु से आंदोलित होते हैं?' किन्तु पूर्व-निर्णयवाद या शून्यवाद की शब्दावली में किये गये वाद के निरूपण हमें अप्रिय लगते हैं। इन वातों को ध्यान में रखते हुए अगर हम मुड़ कर एमर्सन पर दृष्टि डालें, तो कुछ विचित्र सम्वन्ध मिलते हैं। इस प्रकार, हेमिंग्वे के एक प्रसिद्ध वक्तव्य की 'सवल व्यक्ति की नैतिकता' की पूर्व-छाया हमें कोमल-प्रकृति एमर्सन में मिल जाती है, जिनके लिए 'कॉन्कार्ड' शब्द (शाब्दिक अर्थ 'मेल') प्रतीक रूप में प्रयुक्त हो सकता है—

"अच्छाई और बुराई केवल नाम हैं जिनका आसानी से इस या उस वस्तु के लिए प्रयोग हो सकता है। सही वात केवल वही है जो मेरे स्वधर्म के अनुकूल हो और गलत केवल वही जो उसके विरुद्ध हो।"

हेनर डेविड थोरो

प्रथम दृष्टि में कोई दो लेखक एमर्सन और थोरो की अपेक्षा अधिक निकट नहीं प्रतीत होते। समान भावनाओं से आन्दोलित, दोनों कॉन्कार्ड में रहते थे। एमर्सन की भाँति, उनसे उम्र में छोटे थोरो ने भी— 'प्रकृति' ('नेचर' एमर्सन की एक पुस्तक) को पढ़ कर जो वहुत प्रभावित हुए थे— डायरी लिखनी शुरू की जिससे वे प्रकाशन के लिए सामग्री निकाला करते थे। एमर्सन की भाँति उन्होंने भी स्वतन्त्रता और घर के वाहर के महान जीवन के सिद्धान्त का प्रचार किया। उन्हीं की भाँति थोरो को भी एक ही संगठित उद्देश्य ने प्रभावित किया— गुलामी-प्रथा का विरोध यहाँ तक कि दोनों व्यक्ति देखने में भी समान थे। अतः यह स्वाभाविक था कि वहुत से लोग थोरो को शिष्य समझें। स्वयं

एमर्सन ने गुरु-शिष्य जैसे किसी स्वेच्छित सम्बन्ध की बात तो नहीं की, लेकिन उनका ख्याल था कि थोरो के विचार उनके अपने विचारों का प्रसार मात्र है। जे० आर० लॉवेल ने, जो थोरो के सबसे अधिक तीखे आलोचकों में से थे, उनके बारे में कहा कि वे एमर्सन के बगीचे में हवा से गिरे हुए फल बिनते थे।

वस्तुतः, दोनों व्यक्तियों के व्यक्तित्व भिन्न थे और आकांक्षाएँ भी कुछ भिन्न थीं। ऐसा कहा जा सकता है कि उनमें जो सामान्य तत्त्व थे वही उन्हें अलग रखते थे। समय बीतने के साथ उनमें परस्पर सम्पर्क अधिकाधिक कठिन होता गया। १८५३ में थोरो ने अपनी डायरी में लिखा कि उन्होंने एमर्सन से 'बात की या बात करने की चेष्टा की'—

"अपना समय खोया— बल्कि लगभग अपना व्यक्तित्व ही। जहाँ कोई मतभेद नहीं था, वहाँ एक झूठा विरोध मान कर उन्होंने हवा में बात की— जो मैं जानता था वही मुझे बताया— और उनका विरोध करने के लिए अपने आप को कोई दूसरा व्यक्ति समझने की चेष्टा में मेरा समय नष्ट हुआ।"

लगभग उसी समय, एमर्सन अपनी डायरी में शिकायत कर रहे थे कि—

"जैसे वेब्सटर विना किसी विरोधी के कभी नहीं बोल पाते थे, उसी तरह हेनरी (थोरो) विरोध की स्थिति के अलावा अपने को मुक्त नहीं अनुभव करते। वे चाहते हैं कि कोई तर्क दोष हो जिसे वे दिखाएँ, कोई ग़लती हो जिसकी वे आलोचना करें। अपनी शक्तियों का वे पूरा उपयोग कर सकें, इसके लिए उन्हें कुछ विजय की भावना की, नगाड़ों की ध्वनि की आवश्यकता पड़ती है।"

ये दोनों कथन दोनों के व्यक्तित्व को प्रकाश में लाते हैं—दो 'नहीं कहने वालों' के बीच कैसा सावधान, हठीला, समर्पण न करने वाला गर्व है! कोई आश्चर्य नहीं कि दोनों को उपन्यास पसन्द नहीं थे और दोनों ने ही मित्रता के बारे में इस प्रकार लिखा जैसे वह कोई आदर्शवादी— और आत्म-केन्द्रित— वस्तु हो। सच्चरित्र व्यक्ति आत्म-केन्द्रित होने के अतिरिक्त और हो क्या सकता था?

फिर भी थोरो के पास कहने के लिए कुछ ऐसा है जो हमें एमर्सन के लेखन में नहीं मिलता। अगर वे और भी अधिक मनचले हैं, तो अधिक स्वस्थ

भी हैं। एमर्सन हाथ के काम के, साधारण सांसारिक कौशल के प्रशंसक थे, किन्तु कुछ खेद की भावना के साथ। थोरो स्वयं इन कार्यों में कुशल थे और सर्वेक्षक, किसान या बढ़ई के रूप में कॉन्कार्ड के किसी भी व्यक्ति का मुकाबला कर सकते थे। प्रकृति के प्रति एमर्सन की भावना सच्ची अवश्य थी किन्तु थोरो की तुलना में सीमित और 'साहित्यिक' थी। १८५१ में एमर्सन ने लिखा, 'ऐसा प्रतीत होता है कि इस शताब्दी में अमरीका के सारे युवक और युवतियाँ घास पर लेट कर "ग्रीष्म-कालीन आकाश में बादलों की वैभवपूर्ण गति" को देखने में समय बिताते हैं।' यह कथन प्रकृति-प्रेमियों के एक युग के व्यवहार को बड़े आकर्षक ढंग से प्रस्तुत करता है और आंशिक रूप में थोरो पर भी लागू किया जा सकता है। किन्तु उन्होंने प्रकृति के रहस्यों में और भी आगे तक प्रवेश किया, गो पेशेवर प्रकृतिवादी के रूप में नहीं—ऐसा कहा गया है कि अपने सारे सूक्ष्म निरीक्षण के बावजूद उन्होंने स्थानीय पशुओं और पौधों से सम्बन्धित तत्कालीन जानकारी में कुछ जोड़ा नहीं—बल्कि एक ऐसे विश्व में प्रवेश करने वाले व्यक्ति के रूप में जिससे अधिकांश मनुष्य वंचित रहते हैं। और उस विश्व में वे उसी तरह घुल-मिल गये जैसे प्राचीन पुराकथाओं के पशु[1] या सभ्य हुआ वम्पो (जेम्स फेनिमोर कूपर का वन प्रेमी पात्र)।

उनकी सभ्यता उनके लिए कठिनाइयाँ उत्पन्न करती थीं। वे एक शिक्षित व्यक्ति थे जो परात्परवादी पत्रिका 'डायल' में लिखते थे और परात्परवादी 'वार्त्ताओं' में भाग लेते थे—या कम से कम उनमें उपस्थित रहते थे। उनकी समस्या एक उलझे हुए व्यक्ति की थी जो सरलता खोज रहा था। उन्हें रोजी कमानी थी, लेकिन इस प्रकार कि स्वतन्त्र रह सकें। उन्हें अपने विचार दूसरों तक पहुँचाने थे, लेकिन इसका ध्यान रख कर कि इससे कोई बन्धन न उत्पन्न

१. एक ऐसा पशु जिसके बारे में मानना पड़ेगा कि उसकी प्रवृत्तियाँ पूर्णतः संयमित हैं—'वाल्डेन' में 'उच्चतर-नियम' सम्बन्धी बहुत ही कड़ी शर्तें रखने वाले अध्याय को देखिए जिसमें उन्होंने यद्यपि यह माना है कि 'जो मुक्त है, उससे मुझे उतना ही प्रेम है जितना उससे, जो अच्छा है', किन्तु साथ ही यह भी कहा है कि, 'वह व्यक्ति सुखी है जो निश्चिन्त है कि उसके अन्दर का पशु-तत्व दिन व दिन मर रहा है और दैवी-तत्व प्रतिष्ठित हो रहा है।'

हों। एमर्सन की भाँति उन्हें भी समाज के साथ व्यक्ति के सम्बन्धों में रुचि थी, लेकिन एक विशेष रूप में। प्रश्न यह नहीं था कि कठोर, बँधे हुए समाज में व्यक्ति प्रवेश कैसे करे, वल्कि यह कि अत्यधिक मित्रतापूर्ण, हस्तक्षेप करने वाले समाज को अलग कैसे रखे। 'वाल्डेन' में उन्होंने कहा कि, 'आदमी जहाँ भी जाता है, अन्य मनुष्य उसका पीछा करते हैं और अपनी गन्दी संस्थाओं के हाथ उसे लगाते हैं, और अगर सम्भव हुआ तो उसे मजबूर करते हैं कि वह उनके हताश, विचित्र-व्यक्तियों के समाज का अंग बन जाए।'

अपनी विभिन्न समस्याओं के उन्होंने विल्कुल खरे उत्तर दिये। उन्होंने विवाह नहीं किया और किसी दूसरे की जरूरतें पूरी करने की कोई जिम्मेदारी उन पर नहीं थी। समान तत्वों से बने एक समुदाय के वे एक निश्चित अंग थे, किन्तु उसमें कोई स्थान प्राप्त करने की आवश्यकता उन्होंने अनुभव नहीं की। उनका स्थान, उनके वावजूद निश्चित था—वे जॉन थोरो के पुत्र हेनरी थे, जिसने घर वसाने की प्रवृत्ति कभी प्रदर्शित नहीं की। पड़ोसियों को उनकी अजीव आदतें पसन्द नहीं थीं, लेकिन उनका व्यवहार विरोधपूर्ण नहीं था, जैसा शायद किसी अजनवी के साथ होता। वस्तुतः अन्य ऐसे समाज वहुत कम थे जहाँ वे इस तरह अपनी रुचि के अनुकूल जिन्दगी विता सकते। वे एक सभ्य गाँव में रह सकते थे जहाँ वे एमर्सन, हॉथॉर्न और ऐल्कॉट जैसे व्यक्तियों से वात कर सकते, और गाँव की सड़क खतम होते ही अपने प्रिय वन्य-प्रान्त में पहुँच जाते। वाल्डेन-ताल, जहाँ उन्होंने अपनी झोपड़ी वनाई, कॉन्कार्ड से केवल डेढ़ मील की दूरी पर था। एक सहानुभूतिपूर्ण समीक्षा में उन्होंने कहा कि कार्लायल—

"प्रकृति के सम्वन्ध में एक अचेतन दर्द के साथ वोलते हैं।......यहाँ न्यू-इंगलैंड में, जहाँ आलू वहुतेरे हैं और हर मनुष्य पक्षियों तथा मधुमक्खियों की भाँति शान्तिपूर्वक और खेल-खेल में ही अपनी जीविका कमा सकता है, जव हम उनकी पुस्तकें पढ़ते हैं......तो हमें ऐसा लगता है जैसे विश्व से वहुधा उनका तात्पर्य केवल लन्दन से होता है......जो धरती पर सवसे खराव जगह है।... संभवतः किसी दक्षिण-अफ्रीकी गाँव में उन्हें अधिक आशापूर्ण और अधिक माँग

करने वाले श्रोता मिलते, या मौन.....रेगिस्तान में, वे अपने वास्तविक श्रोताओं, भविष्य की पीढ़ियों को, अधिक पूर्णता से सम्बोधित कर सकते।"

स्वयं उनके लिए, जिस दिशा में वे चलते उसके अनुसार, कॉन्कार्ड कभी लन्दन होता तो कभी रेगिस्तान। भविष्य की पीढ़ियाँ ही वे श्रोता थे जिन्हें लक्ष्य कर के उन्होंने लिखा।

ऐसी थी थोरो की स्थिति। इसमें विभिन्न प्रकार के दबावों का प्रतिरोध करने की आवश्यकता थी, लेकिन कोई भी दबाव इतना भारी नहीं था कि उससे विशेष असुविधा हो। ऐसा लगता है कि जिन लोगों को थोरो अप्रिय लगते हैं, वे इस बात के अनौचित्य से चिढ़े हैं कि समस्या का उनका हल इतना सरल है। आर० एल० स्टीवेन्सन या जे० आर० लॉवेल की भाँति उन्होंने थोरो को 'रूठने वाला' कहा है और माँग की है कि उनको भी अपने अन्य देशवासियों की भाँति रहना चाहिए था, बजाए एक विशेष लाभपूर्ण स्थल पर चले जाने के, जो आधा आश्रम था, आधा छिपने की जगह। उनकी आपत्ति रही है कि जिस सरकार को थोरो अन्यायी समझते थे, उसे चुनाव-कर न देने के कारण कॉन्कार्ड में जेल जाने से उनकी उनकी कुछ विशेष हानि नहीं हुई क्योंकि एक मित्र ने उनकी ओर से कर अदा करके उन्हें तत्काल रिहा करवा लिया—ताकि वे फौरन वहाँ से चल दें और जाकर जंगली बेर चुनें। उनकी दलील रही है कि अपने घर से थोड़ी ही दूर पर वाल्डेन की झोपड़ी में दो वर्ष रह कर उन्होंने कोई बड़ा असामान्य कार्य नहीं किया। 'सिविल नाफ़र मानी' सम्बन्धी निबन्ध के कुछ कृत्रिम लगने वाले अंश उन्हें अप्रिय लगे हैं, जैसे वह अंश जिसमें उन्होंने कहा है—

"मैं अपनी रीति से, राज्य के विरुद्ध चुपचाप युद्ध की घोषणा करता हूँ, यद्यपि मैं उससे जो कुछ लाभ उठा सकता हूँ और उसका जो कुछ उपयोग कर सकता हूँ, वह करता रहूँगा, जैसा आम तौर पर ऐसे मामलों में होता है।"

थोरो जानते थे कि उनकी स्थिति की आलोचना की जा सकती थी। चौबीस वर्ष की आयु में उन्होंने स्वीकार किया कि, 'मुझमें कोई अच्छे गुण नहीं

हैं, सिवाय कुछ वस्तुओं के प्रति एक सच्चे प्यार के।......'ये वस्तुएँ प्रकृति की हैं। उन्हें वे पूर्णतः, पूरी लगन से, विना भावुकता के प्यार करते हैं। वे आधे घंटे तक एक गिलहरी के पास उससे बातें करते बैठे रहते हैं—

"वह देखने में सीधा-सादा सा था। मैं उससे प्यार से बोला। मैंने उसके मुँह के सामने झरबेरी की पत्तियाँ डालीं। मैंने हाथ फैला कर उसके ऊपर फेरा यद्यपि उसने सिर उठा लिया और अब भी कुछ दाँत किटकिटाए।...... अगर मेरे पास कुछ खाना होता, तो अन्त में मैं आराम से उसे थपथपाता। एक बड़ी, भद्दी, जमीन खोदने वाली गिलहरी। वैज्ञानिक भाषा में 'ऐर्कटॉमिस', बड़ा, जंगली चूहा। यहाँ के एक वासी के रूप में मैं उसका आदर करता हूँ।......उसके पुरखे यहाँ मेरे पुरखों की अपेक्षा अधिक समय से रह रहे हैं।"

मेन क्षेत्र के जंगल में अचानक दिखे दो बारह सिंघों के बारे में भी उनकी वही भावना है—वे जंगल के असली मालिक हैं। आगे इसी रचना के एक उत्तम अंश में वे पशुओं और वृक्षों के अन्धाधुन्ध विनाश पर खेद प्रकट करते हैं—

"हर प्राणी का जीवित रहना, उसके मरने की अपेक्षा अच्छा है, चाहे मनुष्य हों या बारहसिंघे या चीड़ के वृक्ष।......मुझे वृक्ष से निकलने वाले तारपीन के तेल से नहीं, उसके जीवित अंश से सहानुभूति है और वही मेरी चोटों पर मरहम का काम देता है। वह उतना ही अनश्वर है जितना मैं और शायद उतने ही ऊँचे स्वर्ग में जाकर वहाँ भी मेरे सामने ऊँचा खड़ा रहेगा।"

जे० आर० लॉवेल ने 'अटलांटिक मंथली' के लिए इस रचना को स्वीकार किया किन्तु छापने में इसका अन्तिम वाक्य इस कारण निकाल दिया कि वह उनके पाठकों के लिए अत्यधिक अत्युक्तिपूर्ण या रूढ़ि विरोधी था। इससे थोरो बहुत नाराज़ हुए। यह परात्परवाद का थोरो द्वारा मान्य रूप था। अगर मनुष्यों के साथ उनका सम्पर्क इतना कम था कि वे महान कल्पनाशील लेखक नहीं हो सकते थे, तो कम से कम प्रकृति के साथ उनके निकट सम्पर्क ने उन्हें परात्परवादी साहित्य के अधिकांश दोषों से बचाए रखा। जान-बूझ

कर भविष्य की पीढ़ियों के लिए लिखा गया साहित्य आम तौर पर अपनी पीढ़ी के साथ-साथ भविष्य की पीढ़ियों द्वारा भी उपेक्षित रहता है। जो लेखक बहुत अधिक ऋषि बनता है उसमें घातक पैग़म्बरी प्रवृत्ति आ जाती है और वह—जैसा एमर्सन ने किया—हर प्रतीक-वाक्य को अर्थ मत्ता प्रदान करने की बड़ी कोशिश करता है। सूत्र वाक्य अक्सर दंभपूर्ण प्रतीत होते हैं। थोरो आम तौर पर सुपरिचित वस्तुओं के बारे में लिखने के कारण उससे बचे रहे—प्रकृति और स्वयं अपना चरित्र। प्रकृति की आन्तरिक लय ने उनके लेखन को आकार प्रदान किया और उसे ऋतुओं का सा प्रवाह प्रदान किया, बजाए इसके कि वह 'विचारों' के क्रम के चारो ओर जमा रहे। विशेषतः इस लय ने 'वाल्डेन' को आकार प्रदान किया, जो उनकी सर्व प्रसिद्ध रचना है। अपने नित्य प्रति के जीवन का वर्णन— जो भोजन बनाया, थोड़े से लोग जिनसे बात की, ताल और उसके वन्य जीवों का विस्तृत वर्णन— ये सब परम्परावादी मनुष्य पर प्रहार करने के लिए उन्हें दृढ़ आधार प्रदान करते हैं, ऐसे प्रहार जो एमर्सन के सर्वश्रेष्ठ लेखन की भाँति जागरूक और तीखे गद्य में किए गये हैं—

"हम इतमीनान से काम करें और मतामत के कीचड़ और गन्दगी से अपने पाँव और नीचे ले जाएँ......पेरिस और लन्दन से न्यू-यॉर्क और बोस्टन और कॉन्कार्ड से, धर्म-संगठन और राज्य से, कविता और दर्शन और धर्म से, जब तक हम नीचे की ठोस सतह पर और यथा-स्थित चट्टानों पर न आ जाएँ जिसे हम 'यथार्थ' कह सकें और कहें कि यह है और इसमें कोई भूल नहीं, है।......

"कुछ परिस्थितियों के प्रमाण बहुत ही सबल होते हैं, जैसे दूध में मछली पड़ी होना।"

"धरती पर घास के बजाए फलियाँ उगें— यही मेरा नित्य का काम था।"

कभी-कभी उनके लेखन में ऐसी अलंकारिक समृद्धि है जो हमें सर टॉमस ब्राउन जैसे लेखकों के प्रति थोरो के आभार की याद दिलाती है—

"कल्पना और मन की उड़ान के अनुसार वेस्ट इंडियन प्रान्तों की भी स्वतन्त्रता— विल्बर फ़ोर्स जैसा कौन है जो इसे कार्यान्वित करे ?" (विल्बर फ़ोर्स—इंगलिस्तान में गुलामी-प्रथा विरोधी आन्दोलन के नेता—अनु०)

ऐसा कहा गया है कि— उपर्युक्त पंक्तियों जैसे अंशों को छोड़ कर— थोरो की शैली बातचीत की है। पर, एमर्सन की ही भाँति, भाषा बोल-चाल की नहीं है। यह शैली बोल-चाल का भाषा का ध्यान तो रखती है, किन्तु उसे मार्क ट्वेन की भाँति लेखन में नहीं उतारती। वरन्, उसका अपना एक विशेष स्वर है। आंशिक रूप में यह स्वर समकालीन है— कार्लायिल की पुस्तकों के बारे में थोरो ने कहा कि 'वे......कला कृतियाँ वहीं तक हैं, जहाँ तक हल, चक्की और भाप का इंजन— चित्रों की भाँति नहीं।' ऐसा लगता है कि इस वक्तव्य को थोरो अपने लेखन पर भी लागू करना चाहते थे। आंशिक रूप में उनका लेखन इंगलिस्तान के पुराने प्रचारात्मक गद्य की भी याद दिलाता है, जैसा हम 'मॅसाचुसेट्स में गुलामी-प्रथा' और 'कप्तान जॉन ब्राउन के पक्ष में' जो 'पिछले दिनों क्रॉमवेल के काल में मर गये थे और इन दिनों फिर यहाँ प्रकट हुए हैं,' जैसी रचनाओं के हथौड़े की तरह चोट करने वाले वाक्यों में देख सकते हैं।

जहाँ तक उनकी थोड़ी सी कविताओं का सम्बन्ध है, वे उतनी ही असन्तोष-जनक हैं जितनी एमर्सन की कविताएँ। उनकी पंक्तियाँ डायरी के गद्य से पद्य-रचना तक की यात्रा पूरी नहीं कर सकीं। उनके तुक बड़े ही सप्रयास लाये गये लगते हैं, और वे उसी तरह अनाकर्षक लगती हैं जैसे तीन टाँगों की दौड़ में बँधे हुए जोड़े। थोरो अपने जीवन के काफी अल्प-काल में जो कुछ लिख सके उस सब की तरह कविताएँ भी जीवन के प्रश्न को उठाती हैं। किन्तु उनका अधूरापन हमें कॉन्कार्ड के साहित्यिक विश्व के सामान्य अधूरेपन पर वापस ले आता है। एमर्सन की भाँति, जिन्होंने थोरो की कविताओं के बारे में कहा कि, 'थाइम और मारजोरम (सुगंधित पुष्प वाले पौधे) अभी मधु नहीं बन सके हैं,' थोरो भी बिना गिरजाघर के पादरी हैं, विद्वत्ता की निन्दा करने वाले विद्वान हैं, दृढ़ अन्तरात्मा वाले ऐसे व्यक्ति हैं जो एक प्रकार के निर्बन्ध अराजकतावाद का समर्थन करता है। वे ऐसे हकॅलबेरी फ़िन हैं (मार्क ट्वेन का एक प्रसिद्ध पात्र) जिसने हार्वर्ड में शिक्षा पायी है। उनके दोनों पक्षों में पूर्ण एकता नहीं— अपने जीवन को जीने के साथ-साथ व्यक्त करने की उनकी इच्छा से हमें सहानुभूति है, लेकिन हमें शक होता है कि उनमें वह विशिष्ट

परात्परवादी आकांक्षा मौजूद है कि लड्डू खा लेने के बाद भी बचा रहे। जैसे एमर्सन 'सहमति और आशावाद' को मिलाना चाहते हैं, बारी-बारी से निष्क्रिय और गतिशील होना चाहते हैं, उसी प्रकार थोरो भी अपनी जगह से हटते जाते हैं, यहाँ तक कि हम भी जे० आर० लॉवेल द्वारा 'ए वीक आन दी कॉन्कार्ड ऐन्ड मेरीमैक रिवर्स' की आलोचना से सहमत हो जाते हैं कि 'हमें जल-यात्रा का निमन्त्रण मिला था, उपदेश सुनने का नहीं'। लेकिन कैसा उपदेश और कैसी यात्रा ! थोरो का साहित्य जैसे अपनी सीमाएँ तोड़ कर महान बन गया है। 'वाल्डेन' में और उनके अन्य लेखन में अमरीका एक ऐसे काल और ऐसे स्थान का स्मरणीय चित्रण है जब लोग— कुछ लोग— निकट के वनों में ईश्वरत्व प्राप्त करना संभव समझते थे। या, एक ऐसे गर्व के साथ, जो अपने संयम के कारण हमें और भी विचित्र लगता है, पतन के पूर्व आदम के समान बनना संभव समझते थे। यह एक ऐसा दृश्य है जो निरन्तर अमरीका कल्पना में झलकता रहा है। इसकी व्यर्थता को समझते हुए भी— जिसमें यह अनन्त गति या पारस पत्थर की कल्पनाओं के समान है (औषधि को अमृत समझ बैठना)— अगर हम मानवी आकांक्षा के उस स्थायी तत्व की उपेक्षा करें जो इन सभी खोजों में विद्यमान है, तो यह ग़लती होगी।

नथेनिएल हॉथॉर्न

कॉन्कार्ड में बसने के कुछ दिन बाद, १८४२ मे एक दिन शाम को हॉथॉर्न थोरो के साथ नदी पर नाव चलाने का अभ्यास करने गये, जो उन्होंने थोरो से खरीदी थी। उसे चलाने में उन्होंने अपने को बिलकुल असमर्थ पाया यद्यपि—

"श्री थोरो ने मुझको विश्वास दिलाया था कि नाव के किसी विशेष दिशा में जाने की इच्छा करना ही काफी था, और वह तत्काल उसी दिशा में चल पड़ेगी जैसे नाविक की आत्मा उसमें प्रविष्ट हो। संभव है उनके साथ ऐसा ही हो, लेकिन मेरे साथ निश्चय ही ऐसा नहीं है। ऐसा लगता था कि नाव पर किसी ने टोना कर दिया है, और वह हर दिशा में घूमती थी, सिवाय सही दिशा के।"

यह घटना दोनों व्यक्तियों की विशिष्टताओं का चित्र प्रस्तुत करती है। दृढ़-निश्चयी और समर्थ थोरो, जिन्होंने वह नाव अपने हाथ से बनाई थी, और जीवन के उलटे रूपों के प्रति अत्यधिक सचेत हॉथॉर्न, कुछ मज़ा लेते हुए, कुछ खेद भरे।

उनके और थोरो या एमर्सन के बीच के अन्तर सुविदित हैं। इन दोनों के लिए प्रकृति मनुष्य का असली घर थी, जब कि हॉथॉर्न के लिए प्रकृति सुन्दर तो थी, किन्तु मानव-जीवन से असम्बन्धित। उन दोनों के लिए पाप, भाग्य और नरक की युगों पुरानी यातनाएँ अनावश्यक थीं। जैसा एमर्सन ने 'स्पिरिचुअल लॉज' में लिखा, ये 'किसी ऐसे व्यक्ति की राह पर अपनी काली छाया नहीं डालतीं, जो स्वयं अपनी राह छोड़ कर उन्हें खोजने नहीं जाता! ये आत्मा के छूत वाले रोग हैं।' हॉथॉर्न के अनुसार अगर ये एक बार मनुष्य के जीवन में प्रविष्ट हो गयीं—जिसकी सम्भावना काफी से अधिक रहती है—तो फिर ऐसा कोई मार्ग नहीं जिसके द्वारा इनसे बचा जा सके।

यह अन्तर क्यों था, इस सम्बन्ध में अटकलें लगाना व्यर्थ है। एमर्सन अगर अपनी खिड़की खोलते तो वे पड़ोस में बन्द एक पागल औरत की चीखें सुन सकते थे। उनकी युवा पत्नी और पुत्र की मृत्यु हो गयी। फिर भी, वे जहाँ देखते, उन्हें तारतम्य नजर आता। हॉथॉर्न का अपना जीवन किसी बड़े दुख से बहुत कुछ मुक्त था। फिर भी भाग्य के दुखदायी कार्य कलाप उन्हें चारो ओर दिखाई देते। पिटी-पिटाई बात यह कही जा सकती है कि एमर्सन परात्परवादी थे, जब कि हॉथॉर्न ने, परात्परवाद द्वारा मुक्तिदान को स्वीकार न कर पाने के कारण, अतीत के अधिक कठोर न्यू-इंगलैन्ड को अपनाया। निस्सन्देह, यह तर्क अत्यधिक सरल है। हॉथॉर्न कम से कम कुछ महीने ब्रुक फार्म में रहे थे, यद्यपि उसके लक्ष्यों की उन्होंने 'दी ब्लिथडेल रोमान्स' में, और परात्परवाद के अधिक व्यापक उद्देश्यों की 'दी सेलस्चियल रेलरोड' में आलोचना की। ऐसा भी नहीं था कि उनकी निराशा में प्रकाश की झलक न हो। अगर अपने कट्टरपंथी पुरखे, सेलम के जॉन हॉथॉर्न की स्मृति उन्हें परेशान करती थी, तो वे ट्रॉलॉप के उपन्यासों की ठोस दुनिया में आनन्द भी पाते थे। इसके अतिरिक्त उनके विचारों और एमर्सन व अन्य परात्परवादियों के विचारों में कुछ

समान तत्व भी थे। उन्हीं की तरह वे भी लघु में विराट को खोजते। जैसे एमर्सन को सिगार के धुएँ से सामुद्रिक ज्वार की याद आती, उसी तरह हॉथॉर्न निरन्तर किसी भौतिक तथ्य या घटना के अधिक व्यापक महत्व की कल्पना करते रहते—

"किसी बड़े शहर में गैस की मुख्य नली सम्बन्धी विचार—अगर (गैस की) पूर्ति को रोक दिया जाए तो क्या होगा?......इसे किसी बात का लक्षण-चिन्ह बनाया जा सकता है।"

लक्षणचिन्ह प्रतीक, नैतिक तुलना, प्रकार बिम्ब—ये हॉथॉर्न के प्रिय शब्द हैं, वे निश्चय ही एमर्सन, के इस वक्तव्य से सहमत होते कि 'हर प्राकृतिक तथ्य किसी अध्यात्मिक तथ्य का प्रतीक होता है।'

इन समानताओं के बावजूद, एमर्सन और हॉथॉर्न कई महत्वपूर्ण बातों में बिल्कुल भिन्न हैं। प्रथम, हॉथॉर्न ने आम तौर पर मनुष्य को समाज की पृष्ठ-भूमि में देखा है, प्रकृति की पृष्ठभूमि में नहीं। और यद्यपि उनके विषय आम-तौर पर ऐसे व्यक्ति से सम्बन्धित होते हैं जो दूसरों से कुछ अलग होता है, किन्तु भीड़ भी कुछ समय बाद हमेशा आती है। दूसरे, एमर्सन की अधिक कौशल से रचित डायरी से हॉथॉर्न की नोटबुकों की तुलना शायद अनुपयुक्त होगी, किन्तु उनमें निश्चयात्मकता स्पष्टतः कम है। हॉथॉर्न सवाल पूछते हैं लेकिन जवाब शायद ही कभी देते हैं—वे तलाश करते हैं, नतीजे के बारे में उन्हें कोई विश्वास नहीं। तीसरे, जैसा पहले देखा जा चुका है, एमर्सन ने जिन सम-स्याओं का अस्तित्व स्वीकार किया, हॉथॉर्न उनसे अधिक गहरी और निराशा-जनक समस्याओं से चिन्तित हैं। और चौथे, हॉथॉर्न कथा-लेखक हैं और एमर्सन की अपेक्षा लेखन की शिल्प सम्बन्धी समस्याओं में उनका ध्यान कहीं अधिक हैं। इस कारण, और अपने स्वभाव के कारण, वे एक अनिश्चयात्मक लेखक हैं और अपनी कहानियों के मूल विचारों को 'संकेत' कहते हैं।

क्या उनमें आत्म-विश्वास अधिक हो सकता था? हेनरी जेम्स ने हॉथॉर्न की जीवनी में यही सवाल पूछा है। क्या कोई न्यू-इंगलैन्ड वासी—या उस काल का कोई भी अमरीकी—एक ऐसे देश में, और ऐसे देश के बारे में सन्तोषजनक

कथा-साहित्य लिख सकता था जिसे इस कला का अनुभव इतना कम था ? निस्सन्देह हॉथॉर्न का कार्य कठिन क्या वह असम्भव था ? उनके पहले कूपर और इर्विङ्ग, एक सीमा तक, अमरीका और युरोप दोनों के ही दृश्यों का चित्रण करने में सफल हुए थे। और उनके अपने जीवनकाल में ही पो ने ऐसे काल्पनिक विश्वों का निर्माण किया जो अयथार्थ होने पर भी ध्यान खींच लेते थे। हॉथॉर्न के समय अमरीका में जो कमियाँ थीं, उनकी जो प्रसिद्ध सूची हेनरी जेम्स ने बनाई थी, उसमें उन्होंने शायद विषय-वस्तु के अभाव को वास्तविकता से अधिक प्रमुखता दी। जैसा कि हॉथॉर्न की नोटबुकों से पता चलता है, उनके पास विचारणीय विषय बहुतेरे थे। न्यू-इंगलैन्ड में समाज नाम की वस्तु कम थी, तो भी मार्क ट्वेन के समय के मिसौरी राज्य की अपेक्षा अधिक थी। हॉथार्न के संकोच के मूल में एक पूर्ण अनिश्चयात्मकता है। कूपर और इर्विङ्ग ऐसे उपन्यासकार नहीं थे जिनसे वे अधिक कुछ सीख सकते। न चार्ल्स ब्रॉकडेन ब्राउन ही ऐसे थे। वस्तुतः, अभिव्यक्ति के इच्छुक न्यू-इंगलैण्ड वासी के लिए धर्मोपदेश, कविताएँ या निजी डायरी, ये सब परिचित माध्यम थे, किन्तु उपन्यास एक संदिग्ध विधा थी। हॉथॉर्न ने अपने पुरखों से ('दी स्कारलेट लेटर' की भूमिका में) ये प्रसिद्ध शब्द कहलवाये हैं—

"मेरे पूर्वजों में से एक की भूरी छाया, दूसरी से धीमे स्वरों में कहती है, 'वह क्या है ?' 'कहानियों की पुस्तकों का लेखक ! जीवन में यह कौन सा व्यापार है—ईश्वर का यश फैलाने अथवा अपने काल और अपनी पीढ़ी के मनुष्यों की सेवा करने का यह कौन सा तरीका है ? यह तो ऐसा ही है कि यह पतित आदमी सारंगिया हो जाता !'"

मिसौरी में सारंगिया समाज का एक उपयोगी अंग था और मार्क ट्वेन जैसे समाचार-पत्रों के हास्य-लेखक का पश्चिमी समाज में स्वागत ही नहीं, आदर भी होता था। किंतु हॉथॉर्न को, इसकी तुलना में, प्रतिकूल परिस्थितियों में काम करना पड़ा। न्यू-इंगलैण्ड अपने साहित्य में उपदेशात्मकता का अभ्यस्त था। और अमिश्रित उपदेशात्मकता से उपन्यास नष्ट हो जाता है। फिर यह भी, कि हॉथॉर्न ने जिन दो व्यक्तियों को आदर्श मान कर उनका अनुकरण किया, उनसे अधिक

अनुपयुक्त व्यक्ति कोई भावी-उपन्यासकार (उन्नीसवीं शताब्दी में प्रचलित अर्थ में) नहीं चुन सकता था— बुनियन और स्पेन्सर। उनके व्यक्तित्व का आधा अंश रूपकों की दुनियाँ में फँस गया और कभी उससे बाहर नहीं निकल सका।

दूसरा आधा अंश (जैसा उन्होंने बहुधा कहा है) 'सामान्य संसार' में रहा और अपने साथी—मनुष्यों की चेष्टाओं और उद्देश्यों में तथा न्यू-इंगलैण्ड की उनकी दुनिया के रूप में गहरी रुचि लेता रहा। हॉथॉर्न के इस आधे अंश में कल्पना का कुछ अभाव है। उनकी नोटबुकों में व्यक्तियों के रेखाचित्र कुछ नीरस हैं। जिन लोगों के व्यवहार के बारे में वे लिखते हैं, वे पूरी तरह उभरते नहीं। वे उन्हें कुछ उसी प्रकार एकत्रित करते हैं जैसे किसी नाटक के निर्माता अभिनेताओं को इकट्ठा करें, और वे जैसे अपनी भूमिका के वाक्य बोलने की प्रतीक्षा में खड़े रहते हैं।

हॉथॉर्न की समस्या थी, इन दोनों अंशों को मिलाना, 'एक तटस्थ भूमि' का निर्माण 'जहाँ वास्तविक और काल्पनिक मिल सकें।' किसी निराशापूर्ण स्थल पर उन्हें मिलाने में हॉथॉर्न को अनिच्छा के कारण समस्या और भी उलझ गयी थी। वे अमरीका के गुणों में, उसकी उत्फुल्लता और नवीनता में विश्वास करते थे (यह कुछ विचित्र बात है कि इस दृष्टि से उनमें थोरो और एमर्सन की अपेक्षा अधिक देश प्रेम था)। उनके प्रकाशकों ने और बहुतेरे पाठकों ने उनसे अनुरोध किया कि वे आनन्द के उज्ज्वल प्रकाश में आयें। लेकिन वे नहीं जानते थे कि ऐसा किस तरह करें जब कि उनके लगभग सारे ही प्रतीक अपनी शक्ति—मेल्विले द्वारा 'मॉसेज फ्रॉम ऐन ओल्ड मैन्स' की समीक्षा के शब्दों में—'निहित पतनशीलता और मौलिक पाप की उस काल्विनवादी भावना' से पाते थे 'जिसके प्रभाव से······कोई भी गम्भीर विचारशील दिमाग पूरी तरह और हमेशा मुक्त नहीं हो सकता'। 'मार्बिल फॉन' में हॉथॉर्न ने रोम की एक इमारत के बारे में कहा कि—

"कारागार जैसी, लोहे के छड़ों वाली खिड़कियाँ और चौड़ी मेहराबों वाले अनाकर्षक प्रवेश द्वार······शायद (कलाकार को) नये रंगे हुए चीड़ के बक्स-नुमा मकानों की अपेक्षा अपनी तूलिका के अधिक उपयुक्त लगें, जिनमें—अगर

वह अमरीकी है— उसके देशवासी रहते और बढ़ते हैं। किन्तु ऐसा सन्देह करने के लिए कारण मौजूद हैं कि कोई राष्ट्र कवि की कल्पना या चित्रकार की दृष्टि के लिए आकर्षक तभी बनता है जब सड़न और विनाश की ओर उसका पतन होने लगता है।"

वे यह स्वीकार नहीं कर सकते थे कि उनका अपना देश भ्रष्टता की ऐसी स्थिति प्राप्त कर चुका है। 'मार्विल फॉन' की भूमिका में उन्होंने कहा कि वह ऐसा देश था 'जहाँ कोई अँधेरी छाया नहीं, कोई प्राचीनता नहीं, कोई रहस्य नहीं......दिन के खुले, साधारण प्रकाश में, सामान्य समृद्धि के अलावा और कुछ भी नहीं'। अतः उन्होंने 'आधी क्रीड़ामय आधी विचारपूर्ण भावस्थिति' प्राप्त करने की अधिकतम चेष्टा की जिससे वे तत्कालीन अमरीका की उत्फुल्लता से काल्विन के विचारों का मेल बिठा सकें। उदाहरण के लिए, १८५० में उन्होंने कब्रिस्तानों पर एक लेख लिखने का विचार किया जिसमें कब्रों पर लिखे हुए विभिन्न 'हास्यपूर्ण या गम्भीर' वाक्यों का जिक्र हो। वस्तुतः उनकी कुछ रचनाओं में— कुछ कहानियाँ और रेखाचित्र, 'दी ब्लिथडेल रोमान्स' और 'दी हाउस ऑफ दी सेवेन गेबिल्स' में मुख्य कथा के बीच-बीच में आने वाले अंश 'अवर ओल्ड होम' में अंग्रेज स्त्रियों का अति उत्तम हास्यपूर्ण वर्णन, बच्चों की पुस्तकें आदि— भाव और स्पर्श का वह हल्कापन है जो वे चाहते थे। लेकिन वे गम्भीर और विनोदपूर्ण दोनों नहीं हो सकते थे, और जहाँ चुनाव करना आवश्यक था, वहाँ निर्णय पूर्व निश्चित था। यह लगभग हमेशा ही उन्हें उस अँधेरे और प्राचीनता में ले जाता था, 'अपने प्रिय देश' में जिसके अस्तित्व से ही उन्होंने इन्कार किया था।

उनकी नोटबुकों में जो 'कहानियों के संकेत' जगह-जगह बिखरे पड़े हैं, उनमें वास्तविक और काल्पनिक दोनों को बारी-बारी से स्थान मिला है। एक सिरे पर उस प्रकार की स्थिति है जिसने हेनरी जेम्स को आकर्षित किया—

"एक सच्चरित्र किन्तु चंचल लड़की एक पुरुष के साथ एक चाल खेलने की चेष्टा करती है। वह उसकी चाल को समझ लेता है और ऐसा करता है

कि वह पूरी तरह उसकी मुट्ठी में आ जाती है और बरबाद हो जाती है— सब मजाक ही मजाक में।"

दूसरे सिरे पर इस प्रकार की टिप्पणियाँ हैं—

"एक व्यक्ति जुगनुओं को पकड़ कर उनसे अपने घर में आग जलाने की चेष्टा करे। यह किसी बात का प्रतीक होगा।"

या—

"हवाओं में विभिन्न चरित्रों को आरोपित करना।"

यहाँ हम फिर पूरी तरह कल्पना-जगत में आ गए। अन्य संकेत हैं— एक पागल सुधारक, एक नायक जो कभी प्रेम नहीं करता, चाँदनी में एक प्रेत, भीड़ में अकेलापन, एक शरीर में दो आत्माओं का वास, आइने में बिम्बों का पुनः प्रवेश, रक्त में बर्फ, सार्वजनिक स्थान पर एक गुप्त बात, एक रक्त भरा पद-चिह्न, विषैले भोजन वाला एक भोजनगृह। इनमें से कुछ तो भयपूर्ण-रोमांस के प्रचलित लटके प्रतीत होते हैं। और वस्तुतः, जैसा वे जानते भी थे, हॉथॉर्न के 'निरर्थकता की खाई के बिल्कुल किनारे' पर से नीचे गिरने का खतरा हर समय बना रहता था।

एक के बाद एक उनकी युवावस्था के वर्ष शान्ति और नीरसता में सेलम में बीतते रहे और बिना अपनी प्रतिभा में अधिक विश्वास किये या यह सोचे कि उनकी धारणाएँ उन्हें कहाँ ले जायेंगी, वे अपनी नोटबुक की साधारणीकृत टिप्पणियों के उदाहरण स्वरूप कहानियाँ और रेखा-चित्र लिखते रहे। कभी-कभी वे जो कुछ लिखते उसे नष्ट कर देते। छपने पर वे बहुधा अपना नाम न देते। दूसरों से अलग, बेचैन, पाठकों में अपनी लोकप्रियता के अभाव पर खेदपूर्ण विनोद के साथ टीका करते हुए भी, धीरे-धीरे उनकी प्रतिष्ठा बनने लगी। अपनी सर्वोत्तम समीक्षाओं में से एक में, जिसमें उन्होंने एक साहित्यिक माध्यम के रूप में कहानी के स्थान पर अपना विश्वास व्यक्त किया, पो ने हॉथार्न को बधाई दी। जैसा पो ने समझा, और जैसा 'ट्वाइस टोल्ड टेल्स' और 'मॉसेज फ्रॉम ऐन ओल्ड मैन्स' से दूसरों के समक्ष भी स्पष्ट हो गया, यह 'निरीह हॉथॉर्न' (मेल्विले के शब्द) कुछ विशेष

गुरुतापूर्ण रचनाओं का सृजन कर रहा था। परम्परागत निबन्ध थे ('फायर वर्शिप', 'बड्स ऐन्ड बर्ड वायसेज़'), व्यंग्यपूर्ण प्रयास थे ('दी सेलेस्चियल रेल-रोड'), और अति काल्पनिक से लेकर न्यू-इंगलैण्ड के इतिहास के खंड-चित्रों तक हर प्रकार की कहानियाँ थीं। इन सब में, कुछ कहानियाँ विशेष रूप से सशक्त हैं, जिनका प्रभाव उनके कोमल, शिष्ट गद्य से शायद और भी बढ़ जाता है। उदाहरण के लिए 'दी जेन्टिल ब्वॉय' में एक क्वेकर बच्चे पर एक विरोधपूर्ण न्यू-इंगलैन्ड की बस्ती में अन्य बच्चे पत्थर फेंकते हैं और उनमें से एक, जिसकी उसने सहायता की थी, उससे दगा करता है। 'इगोटिज्म; ऑर दी बूजम सर्पेन्ट' में अपनी पत्नी से अलग हुए एक व्यक्ति को विश्वास है कि उसके अन्दर एक जीवित साँप है जो निरन्तर उसे कुतरता रहता है। साँप उसे तभी छोड़ता है जब वह फिर अपनी पत्नी से मिल पाता है और स्वयं अपनी मुसीबतों को एक क्षण के लिए भुला पाता है। अपनी सर्वश्रेष्ठ कहानी 'यंग गुडमैन ब्राउन' में हॉथॉर्न ने पूर्वकालिक न्यू-इंगलैन्ड का चित्रण किया है जिसमें उनके नायक को काले जादू की एक सभा में भाग लेने पर पता चलता है कि न केवल उसके कस्बे के सारे प्रमुख व्यक्ति वहाँ उपस्थित हैं, बल्कि उसकी अपनी पत्नी फेथ भी है। गर्व, ईर्ष्या, पश्चात्ताप उनके पात्रों को सताते हैं। और विवेकहीन समाज असामान्य व्यक्ति के लिए अपने द्वार बन्द रखता है। किन्तु सच्चरित्र व्यक्ति भी है, और केवल एक ही पाप अक्षम्य है—शेष मानवता से जान-बूझ कर अपने को अलग करना। इसके फलस्वरूप एथान ब्रान्ड आत्महत्या करता है, रापासिनी अपनी पुत्री को खोता है और र्यूवेन, बहुत दिन पहले रोजर माल्विन को मरता हुआ छोड़ देने के प्रायश्चित स्वरूप अनजाने में अपने पुत्र की हत्या कर देता है। हॉथॉर्न को ज्यों ही कोई उपयोगी प्रतीक मिलता, वे उस पर एक कहानी खड़ी कर देते।

एक ऐसा प्रतीक उनके मन में बस गया। १८३७ में ही 'एन्डिकॉट ऐण्ड दी रेडक्रॉस' में उन्होंने सत्रहवीं शताब्दी के सेलम में एक भीड़ में एक स्त्री का जिक्र किया—

"एक युवती, जिसका सौन्दर्य मामूली नहीं था, जिसे यह दंड था कि अपने वस्त्र के वक्ष पर 'ए' अक्षर (एडल्टरेस—व्यभिचारिणी के चिन्ह रूप में)

पहने ।......उस पतित और हताश प्राणी ने अपने कलंक का प्रदर्शन करते हुए उस घातक प्रतीक को लाल कपड़े में सुनहरे धागे से सुई के बारीक काम के साथ काढ़ रखा था जैसे 'ए' अक्षर का अर्थ प्रशंसनीय (एडमिरेबिल) हो, या और कुछ भी हो, व्यभिचारिणी नहीं ।"

सात वर्ष बाद अपनी नोटबुक की एक टिप्पणी में वे फिर उसी प्रतीक पर वापस आये और १८४७ में उन्होंने उस रचना पर कार्य आरम्भ किया जो उनको सर्वश्रेष्ठ उपलब्धि सिद्ध हुई, 'दी स्कार्लेट लेटर' (लाल अक्षर)। औपनिवेशिक न्यू-इंगलैन्ड में सचमुच ऐसे अक्षर पहने जाते थे। शराबी (ड्रन्कार्ड) के लिए 'डी', और निकट सम्बन्धी से यौनाचार (इन्सेस्ट) के लिए 'आई' के भी लिखित उदाहरण मिलते हैं। इनमें हॉथॉर्न को 'नैतिक और भौतिक' का वह मेल प्राप्त हुआ जिसका वे उपयोग कर सकते थे; यहाँ एक 'प्रकार' सशरीर प्रस्तुत था; इसमें 'सार्वजनिक स्थान में गुप्त बात' भी मौजूद थी। किन्तु लगभग दोष-रहित संरचना के बावजूद बहुत कम श्रेष्ठ पुस्तकें ऐसी होंगी जो अधिक संकोच के साथ लिखी गयी हों। धन सम्बन्धी चिन्ताएँ उन्हें अपना पूरा ध्यान कहानी में लगाने से रोकती रहीं। उन्हें पुस्तक में 'नरकाग्नि' जैसे गुण से चिन्ता हुई और उन्होंने सेलम के चुङ्गी घर के सम्बन्ध में एक लम्बी भूमिका देकर पुस्तक को अधिक आकर्षक बनाने का यत्न किया। इसके अतिरिक्त, अपनी अप्रौढ़ रचना 'फैनशॉ' का छोड़ कर, हॉथॉर्न ने पत्रिकाओं की कहानियों से अधिक लम्बी कोई चीज़ नहीं लिखी थी। अगर उनके प्रकाशक उन्हें तंग न करते, तो सम्भव है कि उपन्यास के रूप में 'दी स्कार्लेट लेटर' कभी पूर्ण ही न होता।

फिर भी, पूर्ण रचना अतिश्रेष्ठ बनी। 'दी मार्बिल फॉन' की भाँति फैलाया हुआ रेखाचित्र न प्रतीत होकर यह पुस्तक पढ़ने में प्रतिभाशाली रीति से गठित उपन्यास लगती है। केवल तीन ही मुख्य पात्र हैं—अगर हम बालिका पर्ल को भी गिन लें तो चार। ये तीन हैं, पर्ल की माँ, व्यभिचारिणी हेस्टर प्रिन, उसका क्षमा न करने वाला वृद्ध पति रोजर, और धर्मभीरू युवक पादरी आर्थर डिमेन्सडेल, जो उसकी बच्ची का पिता है और जो अपना पाप स्वीकार न करने के फलस्वरूप अपराध-भावना की यातनाएँ सहता है। वासनामयी, और

मातृ-भावना से भरी हेस्टर, अपने अपराध का प्रायश्चित्त करती हुई शान्ति-पूर्ण वृद्धावस्था तक जीवित रहती है। किन्तु दोनों पुरुष यातना सहते हैं और विकृत हो जाते हैं, एक अन्तरात्मा द्वारा और दूसरा प्रतिहिंसा की प्रबलता द्वारा। इस एक कसे हुए, सूक्ष्मग्राही उपन्यास में हॉथॉर्न अपनी लगभग सारी समस्याएँ हल कर लेते हैं। पूर्व-निश्चित अमरीकीवाद से बचते हुए, जो 'दी मार्बिल फ़ॉन' में इतनी स्थूल रीति से युरोपीय पतनशीलता के विपरीत प्रस्तुत किया गया है, वे अपने तीनों पात्रों को औपनिवेशिक बोस्टन में रखते हैं। वे अतीत को अपने अमरीकी वर्त्तमान की अपेक्षा अधिक यथार्थ बनाने में सफल होते हैं। वर्त्तमान को उठाते समय 'दिन का खुला हुआ, साधारण प्रकाश' जैसे उन्हें परास्त कर देता है। अतीत की भावना ही 'दी हाउस ऑफ़ दी सेवेन गेबिल्स' को नष्ट होने से बचाती है। उसमें और 'दी ब्लिथडेल रोमान्स' में वे समकालीनता के प्रश्न से हर तरह बचते हुए इस पर जोर देते हैं कि ये 'रोमान्स' हैं जिनमें यथार्थ को आइनों के द्वारा प्रस्तुत किया जाता है।

'दी स्कार्लेट लेटर' अतिश्रेष्ठ रचना तो है, पर उसमें प्रतीकों के उपयोग सम्बन्धी कुछ छोटे-मोटे दोष भी हैं। पो और उनके बाद हेनरी जेम्स ने (और स्वयं हॉथॉर्न ने भी) पात्रों को ऐसे विषय का प्रतिपादन करने के लिए गढ़ने के निरन्तर मिलने वाले दोष की ओर संकेत किया है, जिसका बहुधा वास्तविकता से कोई सम्बन्ध ही नहीं होता। एमर्सन ने इस बात को थोड़ा भिन्न रूप में कहा जब उन्होंने शिकायत की कि 'हॉथॉर्न बहुत अधिक अपने पाठकों को अपने अध्ययन कक्ष में निमन्त्रित करके उनके सामने प्रक्रिया का उद्घाटन करते हैं। जैसे नानबाई अपने ग्राहकों से कहे, "आइये, केक बनाएँ"।' 'दी स्कार्लेट लेटर' की भूमिका में वे यही करते हैं। और स्वयं पुस्तक में भी निरन्तर संकेत-चिन्हों की खोज करते रहते हैं। हेस्टर के वस्त्र के वक्ष पर बने हुए अक्षर का मुख्य प्रतीक अति उत्तम है। लेकिन रात्रि के आकाश में और डिमन्सडेल के शरीर पर भी विशाल 'ए' रखने का लोभ हॉथॉर्न नहीं रोक पाते। बहुत कम अवसरों पर कोई विचार प्रस्तुत करने में वे अपने पर भरोसा करते हैं—उस पर जोर देना और उसे बिल्कुल स्पष्ट करना उन्हें आवश्यक लगता है। इस प्रकार, 'दी जेन्टिल ब्वॉय' में—

"इब्राहिम का एक-एक हाथ पकड़े हुए दोनों स्त्रियाँ, व्यवहार में एक रूपक प्रस्तुत कर रही थीं। बुद्धिपूर्ण धार्मिकता और निरंकुश कट्टरता एक बाल-हृदय के साम्राज्य के लिए संघर्ष कर रही थीं।"

एक मार्मिक कहानी अचानक सार्वजनिक स्मारकों की सी भाषा में गिर जाती है। सबसे बुरे रूप में, यह दोष उनके कथा-साहित्य को नष्ट कर देता है। 'दी बर्थमार्क' (जन्म-लक्षण) तथ्य और कल्पना के बल्कुल ही असंगत बन जाने वाले मिश्रण से नष्ट हो जाती है। 'ड्राउन्स वडेन इमेज' (ड्राउन की काष्ठमूर्ति) के साथ भी यही होता है। 'दी मार्बिल फ़ॉन' में डोनाटेलो, जिसके कानों का रोएँदार होना समझ में नहीं आता, न व्यक्ति के रूप में स्वीकार्य होता है, न प्रतीक के रूप में। 'दी ब्लिथडेल रोमान्स' उससे कहीं अच्छी पुस्तक होने पर भी, उबाने वाले प्रतीकों से दूषित है। ज़ीनोबिया का विजातीय फूल और वेस्टर-वेल्ट के नकली दाँत, हॉथॉर्न के अन्य प्रकट संकेतों की भाँति शायद पाठक को 'पीटर पैन' में घड़ी के घड़ियाल की याद दिलायें। 'दी स्कार्लेट लेटर' के बाद 'दी सेवेन गेबिल्स' का स्थान है। यहाँ वे गिरते हुए पुराने मकान और द्वेषपूर्ण पिन्शियॉन्स को रूपककार के बजाए उपन्यासकार के रूप में लेते हैं। (इसका यह अर्थ नहीं कि यथार्थ ही उनके बचाव का एक मात्र उपाय था। जहाँ कहीं उन्होंने पूर्ण विश्वास के साथ कल्पना का सहारा लिया है, जैसे 'दी स्नो इमेज' में, वहाँ वे कभी-कभी अत्यधिक सफल हुए हैं।)

'सामान्य लोगों' के प्रति हॉथॉर्न का दृष्टिकोण एक अन्य महत्वपूर्ण दोष है जिससे 'दी स्कार्लेट लेटर' मुक्त है। सामान्यता उनका प्रतिमान है। जो असामान्य है, वह सन्दिग्ध हो जाता है। वे समझते हैं कि मनुष्यों को एक दूसरे के व्यक्तित्व में हस्तक्षेप नहीं करना चाहिए। एथान ब्रान्ड की भाँति, चिलिंग-वर्थ का पाप यह है कि उसने 'जानबूझ कर एक मानव हृदय की पवित्रता को चोट पहुँचाई।' हॉथॉर्न के लिए कोई भी तीव्र भावना या आकर्षण, पागलपन के निकट है। हॉलिंग्सवर्थ का सुधारक उत्साह रापासिनी के पागलपन से केवल एक कदम पीछे है। लेकिन एक उपन्यासकार या कलाकार स्वयं क्या है, सिवाय एक असामान्य व्यक्ति के जो दूसरों के जीवन में झाँकता है? हॉथॉर्न स्वयं अपने पेशे से इन्कार करते प्रतीत होते हैं। और उनकी स्थिति इस कारण और

भी उलझ जाती है कि उन्हें सामान्य व्यक्ति पसन्द नहीं हैं। उनमें अगर बुद्धिजीवी के प्रति भय है, तो असभ्य व्यक्ति के लिए तिरस्कार है। प्रयत्न करने पर भी, वे अपने पाठकों को कहानी के असभ्य ग्रामीणों की अपेक्षा एथान ब्रान्ड को अधिक पसन्द करने से नहीं रोक पाते।

किन्तु इन कमियों को हॉथॉर्न द्वारा बिना किसी मार्ग-दर्शक की सहायता के कथा-साहित्य में अपना मार्ग बनाने के संघर्ष के स्वाभाविक परिणाम के रूप में देखना चाहिए। वे उतने ही ईमानदार हैं जितने एमर्सन या थोरो—जो बहुत बड़ी बात है—और मनुष्य के भाग्य का उनका ज्ञान इन दोनों से अधिक गंभीर है, और लेखक के रूप में उनका कार्य उतना ही अधिक कठिन है। ऐसा कहा जा सकता है कि उन दोनों में रूप का अभाव उपदेशात्मक अभिव्यक्ति की पुरानी परम्परा में आई दुर्बलता को व्यक्त करता है, जब कि हॉथॉर्न में निश्चयात्मकता का अभाव अभिव्यक्ति की एक नयी परम्परा के प्रारम्भ को। यह विरोधाभास सा लगता है कि उन दोनों ने अतीत को जितना अमान्य किया, हॉथॉर्न ने उतना ही अधिक उसका उपयोग किया। उनके लिए उनके (सिद्धांत रूप में) उज्ज्वल अमरीका में भी कोई नया प्रारम्भ नहीं था। जैसा चिलिंगवर्थ हेस्टर से कहता है—

"मेरा पुराना विश्वास......मुझे वापस मिलता है और जो कुछ हम करते और सहते हैं उस सब का अर्थ बताता है। अपने पहले गलत कदम से तुमने अवश्य बुराई का बीज बोया, किन्तु उसके बाद जो कुछ हुआ वह सब दुर्भाग्यपूर्ण अनिवार्यता थी।"

मेल्विले और ह्विटमैन

हरमॅन मेल्विले (१८१९-९१)

जन्म, न्यू-यार्क नगर में, एक समृद्ध आयात व्यापारी के पुत्र, जो दीवालिया हो गये और १८३२ में मृत्यु हो गयी। उनकी विधवा और बच्चे (जो अल्बानी, न्यू-यार्क राज्य में जाकर बस गये) सम्बन्धियों की सहायता से किसी प्रकार जीवन-यापन करते रहे। मेल्विले ने एक बैंक में कार्य किया, स्कूल में पढ़ाया और एक जहाज में नौकर के रूप में लिवरपूल की यात्रा करने के बाद १८४१ में एक ह्वेल पकड़ने के जहाज 'एकुश्नेट' में दक्षिणी समुद्रों की यात्रा की। १८४२ में मारक्वेसा द्वीपों में जहाज से भाग निकले एक नरभक्षी जाति से मुठभेड़ हुई और ह्वेल पकड़ने वाले एक आस्ट्रेलियाई जहाज पर उन द्वीपों से वापस निकले। ताहिती और हॉनोलुलू में अन्य साहसिक अनुभवों के बाद १८४४ में युद्धपोत 'युनाइटेड स्टेट्स' द्वारा स्वदेश वापस लौटे। अपने सामुद्रिक अनुभवों को आधार बना कर लिखना आरम्भ किया—'टाइपी' (१८४६) और 'ओमू' (१८४७, इस वर्ष उन्होंने विवाह भी किया) दोनों का अच्छा स्वागत हुआ। 'मार्दी', 'रेडबर्न' (१८४९), 'ह्वाइट जैकेट' (१८५०), 'मॉबी डिक' (१८५१), 'पीएर' (१८५२)। इसमें 'मार्दी' लोगों की समझ में नहीं आयी, 'मॉबी डिक' की प्रतिक्रिया निराशाजनक रही और 'पीएर' बिल्कुल असफल रही। इसके बाद धीरे-धीरे लेखन द्वारा जीविका उपार्जन का प्रयास छोड़ दिया, किन्तु इस बीच में कई कहानियाँ लिखीं जिनमें से छह 'पियाज़ा टेल्स' शीर्षक से छपीं (१८५६), और दो अन्य उपन्यास लिखे, 'इज़राएल पॉटर' (१८५५) और 'दी कॉन्फिडेन्समैन' (१८५७)। कविताएँ लिखना आरम्भ किया जिनमें से अधिकांश—लम्बी कविता 'क्लारेल' (१८७६) सहित—निजी रूप में छपाई। १८६६–८५ के बीच न्यू-यार्क में चुंगी निरीक्षक के रूप में कार्य

किया। इसके बाद अवकाश ग्रहण करके शान्त जीवन बिताया। जीवन के अन्तिम कुछ मास 'बिली बड' लिखने में बिताये (जो १९२४ में जाकर प्रकाशित हुई)।

वाल्ट ह्विटमैन (१८१९-९२)

जन्म, लॉन्ग आइलैन्ड, डच और यांकी मिश्रित परिवार में। पिता बढ़ई-राजगीर थे। १८२३ में परिवार मैनहैटन द्वीप के सामने ईस्ट नदी के पार तेजी से बढ़ते हुए ब्रुकलिन नगर में बस गया। १८३० में पढ़ाई छोड़कर मुद्रक रूप में कार्य आरम्भ किया। १९३८-९ में लॉन्ग आइलैन्ड में अध्यापन। १८४१-५ पत्रकार। १८४६-७ 'ब्रुकलिन डेली ईगिल' के सम्पादक। राजनीतिक मतों के सम्बन्ध में डेमोक्रेटिक दल से असहमति। कुछ आलसी सम्पादक भी समझे जाते थे। फलस्वरूप वेकार हो गये, १८४८ में न्यू-आर्लियन्स की संक्षिप्त यात्रा की। १८५१-४ में ब्रुकलिन में बढ़ई का कार्य किया और डायरी लिखते रहे, जिसमें से 'लीव्स ऑफ ग्रास' (१८५५) शीर्षक से प्रकाशित कविताओं की सामग्री निकली। एमर्सन और कुछ अन्य लोगों ने इन कविताओं की प्रशंसा की, कुछ अन्य आलोचकों ने निन्दा की, किन्तु आमतौर पर लोगों ने विशेष ध्यान नहीं दिया। पुस्तक का दूसरा संस्करण १८५६ में और तीसरा संस्करण १८६० में निकला। १८६३-५ में वाशिंगटन में क्लर्क के रूप में, और गृह-युद्ध के घायलों की सेवा करते हुए एक अस्पताल में परिचारक का काम किया। १८६५ में 'ड्रम टैप्स' का प्रकाशन। 'लीव्स ऑफ ग्रास' के अन्य संस्करण १८६७, १८७१, १८७२, १८७६, १८८१, १८८९, १८९२ में। १८७३ तक वाशिंगटन में रहे जब लकवे के दौरे ने शेष जीवन के लिए अर्द्ध-पंगु बना दिया। १८७१ में 'डेमॉक्रेटिक विस्टाज़' (गद्य)। १८७९ में पश्चिम और मध्य-पश्चिम की यात्रा। १८८२ में 'स्पेसिमेन डेज़ ऐन्ड कलेक्ट' (आत्मकथात्मक टिप्पणियाँ)। अन्तिम वर्षों में साहित्यकारों के बीच सुपरिचित और शिष्यों से घिरे रहे, किन्तु तब भी जनसाधारण में उनकी ख्याति नहीं थी। १८८८ में 'नॅवेम्बर वौज़' (गद्य और कविता)। मृत्यु, कैमडेन, न्यू जरसी में, अविवाहित।

मेल्विले और ह्विटमैन

हरमॅन मेल्विले

यद्यपि एमर्सन और हॉथॉर्न ने युरोप की यात्रा की थी, किन्तु थोरो की भाँति उन्होंने साहित्यिक पोषण उन्हीं वस्तुओं में पाया जो उनकी आँखों के सामने हीं थीं। अपने सारे अभावों के वावजूद न्यू-इंगलैन्ड ने उनका पोषण किया और अन्य न्यू-इंगलैन्ड वासियों की भाँति उन्होंने प्रान्तीयता से एक प्रकार की प्रतिभा ग्रहण की। किन्तु समुद्र यात्राओं में विताए वर्ष हरमॅन मेल्विले को न्यू-यॉर्क और अल्वानी के परिचित विश्व से वहुत दूर ले गये। मेल्विले उस काल के ऐसे अकेले लेखक नहीं थे जिन्होंने समुद्र को रूपकों का समृद्ध स्रोत पाया। उनके समकालीन फ्लॉवर्ट ने १८४६ में कहा कि "सृष्टि में तीन सर्वोत्तम वस्तुएँ समुद्र, 'हैमलेट' और मोज़ार्ट का 'डॉन गियोवानी' हैं"[१]। एक वार हॉथॉर्न को दक्षिणी समुद्रों की यात्रा करने का जो अवसर मिला था, उसे अगर

---

१. मेल्विले के इस कथन से (३ मार्च १८४६ के एक पत्र में) कि, 'मैं उन सभी मनुष्यों से प्रेम करता हूँ जो 'गोता लगाते हैं'......विचार-समुद्र में गोता लगाने वाले समस्त वौद्धिक समूह से जो विश्व के आरम्भ से ही गोता लगाते और लाल आँखें लेकर ऊपर आते रहे हैं,' फ़्लावर्ट के नीचे लिखे वाक्यों की तुलना की जा सकती है, 'मैं अज्ञात, धैर्यवान मोती निकालने वाला हूँ जो गोता लगा कर खाली हाथ, नीला पड़ा चेहरा लेकर निकलता है। कोई घातक आकर्षण मुझे विचार की गहराइयों में खींच ले जाता है, अन्तरतम के उन स्थानों में, जिनका आकर्षण सवल हृदय वालों के लिए कभी समाप्त नहीं होता।' (लुइसे कॉलेट को पत्र, ७ अक्तूबर १८४६।)

वे स्वीकार कर लेते तो शायद लेखक के रूप में उन्हें लाभ होता। जो भी हो, इन लोगों के विपरीत, मेल्विले ने सचमुच यात्रा की और कल्पना की उड़ानों को अपने निजी ज्ञान से पुष्ट कर सके। अगर समुद्र एक रूपक था, तो एक वास्तविक राजमार्ग भी था; जिस पर चल कर जीवित मनुष्य अपनी जीविका अर्जित करते थे। वस्तुतः, मेल्विले की पहली पुस्तकों में उनका ध्यान यथार्थ पर ही है—गो यह यथार्थ कुछ रोमानी है। एक नयी और रोचक स्थिति को आत्मकथा के वेष में प्रस्तुत करके, 'टाइपी' ने ऐसे पाठकों को प्रसन्न किया जो यात्रा-वर्णनों और सामुद्रिक कहानियों से ऊबने लगे थे। और वस्तुतः, ऐसा प्रतीत होता है कि मेल्विले इस पुस्तक को उपन्यास नहीं मानते, यद्यपि उसकी कुछ सामग्री मेल्विले की कल्पना की उपज थी। अपनी भूमिका में वे 'अमिश्रित सत्य वोलने की उत्कट इच्छा' व्यक्त करते हैं। वे कहानी के साथ एक नकशा भी देते हैं और उसमें कुछ दस्तावेजी अध्याय जोड़ते हैं। (पुस्तक के इंगलिस्तान में प्रकाशित संस्करण का शीर्षक है, 'मारक्वेसा द्वीपों की एक घाटी के आदिवासियों के वीच चार मास के निवास का वर्णन; अथवा पॉली-नीसियन जीवन की एक झलक'। यह शीर्षक इसे कथा-साहित्य की श्रेणी से अलग करने के लिए पर्याप्त था।) सव मिला कर इसकी शैली किसी यात्री के सर्वोत्तम साहित्यिक कार्य कलाप की है—

"पहली वार दक्षिणी समुद्रों की यात्रा करने वाले आम तौर पर समुद्र से उन द्वीपों को देख कर आश्चर्य में पड़ जाते हैं। उनके सौन्दर्य के जो अस्पष्ट वर्णन हमें मिलते हैं उनसे वहुत से लोग अपने मन में मधुर कुंजों की छाया वाले और कल-कल करती सरिताओं से सिंचित, रंगभरे और धीरे-धीरे उठते हुए मैदानों का चित्र वना लेते हैं।......"

'टाइपी', उत्तम पुरुष में एक युवा अमरीकी के साहसिक अनुभवों का वर्णन है, जो एक साथी (टोवी) को लेकर जहाज़ से भाग जाता हैं। एक पर्वत माला पार करके एक अन्तर्देशीय घाटी में पहुँचने पर वे दोनों अपने को नरभक्षी टाइपी जाति के वीच पाते हैं। टोवी उन्हें छोड़ कर निकल जाने में सफल होता है, किन्तु कथा कहने वाले को उनके साथ ही रहना पड़ता है। उसे

आश्चर्य भी होता है और प्रसन्नता भी जब वे लोग उसके साथ उदारता का व्यवहार करते हैं। कथा के अन्त में वह टाइपी लोगों के बीच से भाग निकलता है। वे समुद्र में उसका पीछा करते हैं किन्तु एक जहाज़ की नाव उसे बचा लेती है। इस सामान्य कथा का केन्द्र है सभ्यता की विकृतियों और तथाकथित असभ्य आदिवासियों के सद्गुणों की तुलना। वे सुन्दर और चिन्तारहित लोग हैं, जिनमें से एक के साथ युवा अमरीकी का ऐसा प्रेम सम्बन्ध भी चलता है जिसमें अकृत्रिम सौन्दर्य है किन्तु अधिक आवेग नहीं है। यद्यपि इस पुस्तक का साहित्यिक मूल्य अधिक नहीं है, किन्तु इसमें मूल रूप में वे सभी विषय मौजूद हैं जिन्हें मेल्विले ने अपनी अधिक प्रौढ़ रचनाओं में विकसित किया। 'टाइपी' में वे जल और स्थल की यात्रा का वर्णन करते हैं, गोरी सभ्यता और उसके बहु संख्यक नैतिक प्रतिबन्धों की (रूसो की चर्चा करने की परम्परा का पालन करते हुए) आलोचना करते हैं। उनके अनुसार उनका घुमन्तू नायक न तो स्वयं अपने लोगों के बीच सन्तुष्ट रह सकता है, न जंगली लोगों के बीच। मेल्विले के अनुसार टोबी 'उस प्रकार के घुमक्कड़ों में से है जो कभी-कभी समुद्री-यात्राओं में मिलते हैं, और जो कभी अपने घर की चर्चा नहीं करते, कभी नहीं बताते कि वे कहाँ के हैं और सारी दुनियाँ में घूमते फिरते हैं, जैसे कोई रहस्यमय भाग्य उनके पीछे पड़ा हो जिससे बचना उनके लिए सम्भव नहीं,' यद्यपि टोबी का बहिर्मुखी चरित्र उनके इस कथन का खंडन करता है। यहाँ प्रस्तुत विचार को वे फिर 'मॉबी डिक' में थोड़ी देर के लिए आने वाले किन्तु अविस्मरणीय पात्र बल्किंगटन के द्वारा प्रस्तुत करते हैं।

'टाइपी' की कथा जहाँ समाप्त होती है—नायक का भाग निकलना—वहीं से 'ओमू' की कथा आरम्भ होती है। यहाँ वे अधिक आशंकापूर्ण वातावरण निर्मित करते हैं। युवा अमरीकी अब ह्वेल के शिकार की एक पुरानी, बेकार नाव पर है जिसका कप्तान दुर्बल है, और नाविक विद्रोह करने पर उतारू हैं। एक व्यक्ति की मृत्यु के बाद एक नाविक भविष्यवाणी करता है कि तीन सप्ताह बाद नाव पर एक चौथाई व्यक्ति ही रह जाएँगे। जहाज़ का विनाश निश्चित प्रतीत होता है। लेकिन तनाव समाप्त हो जाता है और विद्रोह से उत्पन्न स्थिति हास्यास्पद बन जाती है, जिसमें केवल ताहिती के पतन की

बात गम्भीरता से कही गयी है। द्वीप वासियों के शरीर गोरे लोगों के रोगों से पीड़ित हैं, और उनकी संस्कृति को सदुद्देश्यपूर्ण ईसाई धर्मोपदेशकों ने नष्ट कर दिया है। वे एक पुरानी भविष्यवाणी को दोहराते हुए अपने विनाश की प्रतीक्षा करते हैं—

"नारियल वृक्ष बढ़ेंगे,
मूंगा फैलेगा,
किन्तु मनुष्य नहीं रहेगा।"

किन्तु प्रसन्नता फिर आ जाती है, जबकि नायक (अपने विलक्षण दोस्त डाक्टर लॉन्ग घोस्ट के साथ) निरुद्देश्य उन द्वीपों में घूमता फिरता है, जब तक कि ह्वेल का शिकार करने वाले एक अमरीकी जहाज़ में ताहिती से प्रस्थान करने के उसके निश्चय के साथ कहानी का सुविधाजनक रीति से अन्त नहीं हो जाता।

विनोदपूर्ण और रोचक संस्मरणों के लेखक के रूप में मेल्विले के सम्बन्ध में जो धारणा जन साधारण में बनी थी, उसे 'ओमू' से पुष्टि मिली। किन्तु इसके शीघ्र बाद ही प्रकाशित 'मार्दी' बिल्कुल भिन्न वस्तु थी। 'मार्दी' का आरम्भ प्रत्यक्ष रीति से होता है, यद्यपि गद्य स्पष्टतः अधिक समृद्ध है—

"हम चल पड़े ! पतवार और ऊपरी पाल यथास्थान हैं। मूंगों से लिपटा हुआ लंगर जहाज के अगले सिरे से झूलता है। और सब मिल कर अनुकूल वायु के लिए तीन बार हर्ष-ध्वनियाँ करते हैं, जो किसी शिकारी कुत्ते की आवाज़ की तरह हमारे पीछे समुद्र की ओर आती है। पालों की शहतीरें दोनों ओर खिंचती हैं और नीचे-ऊपर पाल फैल जाते हैं। और अन्त में डैने साधे हुए बाज़ की तरह हमारे पालों की छाया समुद्र पर पड़ती है और हम झूमते हुए उसके खारे पानी को चीरते हैं।"

एक छोटे से गद्यांश में दो उपमाएँ और क्रिया-विशेषण का एक नया प्रयोग— इनमें मेल्विले के बाद के लेखन का संकेत मिलता है। लेकिन स्वर हल्का-फुल्का है और कथा कहने वाला यद्यपि ह्वेल के शिकारी की इस यात्रा में ऊब की शिकायत करता है, किन्तु इस बात का कोई संकेत नहीं है कि वह

ऐसे उत्साही, अनुत्तरदायी युवक के अतिरिक्त कुछ और है, जो अपने जहाज़ी साथियों से अधिक शिक्षित तो है, किन्तु किसी प्रकार उनसे अलग नहीं। जल्दी ही कथा-नायक—पुस्तक के अधिकांश भाग में उसे 'ताजी' पुकारा गया है—भागने का निश्चय करता है और एक बूढ़े नाविक को साथ लेकर ह्वेल का शिकार करने की एक नाव पर भाग निकलता है। वे प्रशान्त महासागर में पश्चिम दिशा में एक द्वीप-समूह की ओर चल पड़ते हैं। उनके विभिन्न साहसिक अनुभव उद्वेगजनक किन्तु पूर्णतः सम्भाव्य हैं।

तभी परिवर्त्तन आता है। क्षितिज पर भूमि दिखाई पड़ने के साथ ही उसे एक देशी नाव भी दिखाई पड़ती है जिसे कुछ युवक योद्धा चला रहे होते हैं, जो एक बूढ़े पुजारी के बेटे निकलते हैं। पुजारी, स्वयं एक सुन्दर गोरी लड़की यिल्ला की रखवाली करता है, जिसकी वलि दी जाने वाली है। लड़की को बचाने का निश्चय करके ताजी इस प्रयास में पुजारी को मार डालता है। मेल्विले अपनी कहानी को अचानक, बिल्कुल बदल देते हैं। उनका गद्य अत्यधिक नाटकीय हो जाता है।

किन्तु यात्रियों के मार्दी द्वीप-समूह में पहुँचने पर वे फिर अपनी दिशा बदलते हैं। वहाँ एक देवता के रूप में ताजी का स्वागत होता है और वह यिल्ला के साथ सुख से रहता है, किन्तु एक दिन वह गायब हो जाती है। सारे द्वीप-समूह मे उसकी तलाश करने का निश्चय करके वह चार मार्दीवासियों के साथ जिनमें दार्शनिक बब्बलांजा भी था, अपनी खोज में निकल पड़ता है। पुस्तक के अधिकांश भाग में ताजी के साथ इन लोगों की यात्रा का वर्णन है और यिल्ला अधिकतर केवल यात्रा का एक बहाना है। ध्यान उन वस्तुओं पर केन्द्रित है जो वे देखते हैं। यह सच है कि यिल्ला की याद दिलाने वाले प्रसंग भी हैं। पुजारी के तीन पुत्र ताजी का पीछा करते हैं और दो ऐसे पात्रों को मार डालते हैं जो संभवतः लेखक को अनावश्यक लगे। किन्तु यह और अन्य ऐसी सूचनाएँ मार्दी की दुनिया के सम्बन्ध में व्यंग्य और विचार के प्रवाह में डूब जाती हैं। व्यंग्य एक जैसा नहीं है और विभिन्न स्तरों पर चलता है। कुछ द्वीप मानवी दोषों के प्रतिनिधि हैं (धार्मिक कट्टरता, कुल का गर्व), कुछ अन्य वास्तविक देशों के ('डोमीनोरा' इंगलिस्तान है और 'विवेन्ज़ा' अमरीका है)। इसी प्रकार

विचार भी कहीं गम्भीर हैं, कहीं विनोदपूर्ण। वर्णनकार के रूप में ताजी लेखक में ही मिल जाता है और लम्बे अर्से तक उसका कोई जिक्र ही नहीं होता, जबकि बब्बलांजा और अन्य पात्र अस्तित्व के अर्थ के सम्बन्ध में झगड़ते हैं। कहीं-कहीं मेल्विले—ताजी स्वयं भी विचारों में डूबता है और विचित्र, गीतमय कल्पनाएँ प्रस्तुत करता है—

"स्वप्न ! स्वप्न ! सुनहरे स्वप्न— अनन्त और सुनहरे, जैसे रियो सैक्रामेन्टो के आगे फैले हुए फूलों से भरे मैदान……। मैदान, जैसे गोलाकार विश्व—जॉन्क्विल (नरगिस की जाति का एक पौधा) की पत्तियाँ कुचली हुईं। और मेरे स्वप्न भैंसों के झुण्ड की तरह घूमते हैं। क्षितिज पर चरते हुए, विश्व के चारों ओर चरते हुए। और उनके बीच में बर्छा लेकर दौड़ता हूँ कि किसी एक को गिरा लूँ, इसके पहले कि सारे ही भाग जाएँ।"

जैसा वे उसी अध्याय में कहते हैं, वे जैसे किसी शक्ति से अभिभूत होकर लिखते हैं, और जैसा वे बब्बलांजा से कहलाते हैं, उनका लक्ष्य—

"वस्तुओं का सार है। वह रहस्य जो आगे है। उस आँसू के तत्व जो अधिक हँसने पर आ जाता है। वह, जो प्रतीति के पीछे है। कुरूप सीपी के अन्दर जो अमूल्य मोती है।"

पुस्तक के अन्तिम भाग में यात्री सिरीनिया द्वीप में पहुँच जाते हैं, जहाँ सच्चा प्रेम और शान्ति है। वहाँ के लोग ताजी से कहते हैं कि वह यिल्ला के लिए अपनी व्यर्थ की खोज को छोड़ दे। किन्तु यह जान कर कि यिल्ला को उसी भँवर में डुबो दिया गया है जहाँ पुजारी उसे डुबोना चाहता था, वह अकेला शान्त-झील से अशान्त समुद्र की ओर चल पड़ता है, जहाँ पुजारी के पुत्र अब भी उसका पीछा करते हैं। सामुद्रिक गीत की भाँति आरम्भ हुई कहानी एक पीड़ा भरी पुकार बन जाती है। मैरियट या कूपर के तर्क-संगत विश्व से निकल कर हम एक ऐसी दुनिया में आ जाते हैं जो पो की रचना 'नैरेटिव ऑफ आर्थर गॉर्डन पिम' (आर्थर गार्डन पिम की कथा) की याद दिलाती है। हॉथॉर्न भी अनिवार्य विपत्ति का चित्रण करते हैं, किन्तु अपने आप को उससे

अलग करने का प्रयास करते हैं। लेकिन मेल्विले में, पो की भाँति, एक प्रकार की आवेगपूर्ण अति है— पो की बौद्धिकता की भाँति मेल्विले का आवेगपूर्ण उत्साह उन्माद उत्पन्न करता है। 'मार्दी' एक उन्मादपूर्ण, बोझिल पुस्तक है, जिसका लक्ष्य बिल्कुल ही स्पष्ट नहीं है। फिर भी, यह निम्नकोटि की एक अच्छी पुस्तक है और अति उत्तम 'मॉबी डिक' की भूमिका के रूप में असाधारणतः रोचक है।

'मार्दी' के बाद मेल्विले लगभग निरन्तर ही लिखते रहे। किन्तु इस समय उन्हें शायद इस बात का आभास हो गया था कि वे स्वयं अपनी और पाठकों की क्षमता के बाहर चले गये थे, और कुछ हद तक उन्होंने पुनः 'टाइपी' या 'ओमू' के स्वर को अपनाया। 'व्हाइट जैकेट' में उन्होंने अमरीकी युद्धपोत 'युनाइटेड स्टेट्स' पर अपने अनुभवों का विवरण लिखा और 'रेडबर्न' में उन्होंने न्यू-यॉर्क से लिवरपूल और वापसी की अपनी पहली यात्रा का विस्तृत वर्णन किया। यहाँ उन्होंने फिर अपने आप को वास्तविक घटनाओं के प्रत्यक्ष वर्णनकार के रूप में प्रस्तुत किया, जैसे पूर्णतः काल्पनिक कथा कहने के लिए उन्हें अपने ऊपर पूरा भरोसा न हो। उनका गद्य भी अधिक सरल हो गया, यद्यपि 'टाइपी' की तुलना में वह अधिक पुष्ट था। नीचे 'रेडबर्न' से उद्धृत पंक्तियों में एक तैल चित्र पर एक बच्चे की दृष्टि प्रस्तुत है—

"(इसमें) एक भारी सी दिखने वाली, धुआँ देती हुई मछली पकड़ने की नाव अंकित थी जिसमें गलमुच्छों वाले तीन आदमी, लाल टोपियाँ लगाये, पतलूनों के पाँयचे ऊपर मोड़े हुए, जाल खींच रहे थे। एक कोने में फ्रांस की सी ऊँची धरती थी और उसके ऊपर एक जीर्ण भूरे रंग का प्रकाश-स्तम्भ। लहरें पके हुए बादामी रंग की थीं और सारी तस्वीर पुरानी और मधुर लगती थी। मैं सोचा करता था कि इसके टुकड़े का स्वाद शायद अच्छा हो।"

सिवाय एक शब्द 'व्हिस्करैन्डोज़' (गलमुच्छों वाले आदमी) के, इस प्रशंसनीय रूप में प्रत्यक्ष वर्णन का 'मार्दी' की लच्छेदार भाषा से कोई सम्बन्ध नहीं प्रतीत होता।

अपने लिए एक निश्चित सामाजिक और कार्य-सम्बन्धी पृष्ठ भूमि प्राप्त कर ली। इस प्रकार वास्तविकता को धुरी बना कर, वे अपनी कल्पना को खुली उड़ान के लिए मुक्त कर सके। तात्विक प्रश्न, भौतिक तथ्य से ही उत्पन्न हुए (और इसके विपरीत नहीं, जैसा कि हॉथॉर्न में बहुधा मिलता है)। ऐसा प्रतीत होता है कि पहले मसविदे में उनकी दृष्टि बहुत अधिक दस्तावेजी थी— जैसी कुछ अध्यायों में अब भी है— और उसके मूल में ओवेन चेज की जैसी कथाओं की प्रेरणा थी। लेकिन अन्तिम रूप में, ह्वेलों का शिकार एक विशिष्ट मछली, सफेद ह्वेल, 'मॉबी (मोचा) डिक' पर, और जहाज के कप्तान अहाब के मन में भरी हुई मॉबी डिक के प्रति घृणा पर केन्द्रित हो जाता है। उपन्यास अत्य-धिक सशक्त है। उत्तेजना और विश्राम के बीच बड़ी शान से चलता हुआ यह तीन दिनों तक सफेद ह्वेल का पीछा करने के लगभग असहनीय तनाव पर आता है, और अन्ततः, अनिवार्य विनाश पर, जब ह्वेल अहाब को मार डालती है और 'पेक्वाड' को तोड़ डालती है, जैसे ओवेन चेज़ का जहाज़ 'एसेक्स' टूटा था। जूझने का वर्णन अनुपम है। इस एक उदाहरण में मेल्विले की शक्ति उनके कार्य के सर्वथा उपयुक्त प्रतीत होती है। उनकी समुद्र-यात्रा, उनके नाविक, और उन नाविकों का जहाज़ और उनका कप्तान, स्वयं ह्वेल, ये सब यथार्थ हैं— उनमें गुरूता है, आयाम हैं, रंग हैं। जो कुछ जोड़ा गया है, वह सचमुच अतिरिक्त गुण है, 'मार्दी' के समान जहाँ-तहाँ लायी गयी उपदेशात्म-कता, और अर्थमयता की दिशाहीन खोज नहीं है। उदाहरण के लिए, उपन्यास में इश्माएल, अहाब, एलिजा, गैबिएल और अन्य नाम बाइबिल से लिए गये हैं, यह बात बिल्कुल भी खटकने वाली नहीं— ऐसे नाम न्यू-इंगलैण्ड के सन्दर्भ में बिल्कुल स्वाभाविक थे (जैसे गुडमैन ब्राउन की पत्नी का नाम फेथ होना बिल्कुल स्वाभाविक था), और इस प्रकार मेल्विले सर्वथा वैध रूप में बाइबिल की उपमाएँ प्रस्तुत कर सके।

अहाब कुछ रूपों में उस प्रकार का पात्र है जो हॉथॉर्न की विशेषता है। हॉथॉर्न की कहानी 'दी ग्रेट कारबन्किल' (विशाल मार्ग) में हमें एक 'वृद्ध खोजी' मिलता है जो उस बहुमूल्य मणि की तलाश में पर्वतों में भटक रहा है किन्तु जिसे कोई आशा नहीं है कि उसे—

"उससे कोई खुशी मिलेगी। वह मूर्खता तो बहुत दिन हुए समाप्त हो गयी ! इस अभिशप्त पाषाण के लिए मैं अपनी खोज इसलिए जारी रखता हूँ कि युवावस्था की व्यर्थ महत्वाकांक्षा मेरी वृद्धावस्था का भाग्य बन गयी है। यह खोज ही मेरी शक्ति है,—मेरी आत्मा का बल है,—मेरे खून की गर्मी है,—और मेरी हड्डियों का सार है ! ....फिर भी, अगर मेरी नष्ट हुई जिन्दगी मुझे वापस मिलती हो, तो भी मैं 'विशाल मणि' की आशा नहीं छोड़ूँगा ! उसे पा जाने पर मैं उसे एक गुफा में ले जाऊँगा......और वहाँ, उसे अपनी बाहों में लेकर, लेटूँगा और मर जाऊँगा और उसे अपने साथ ही हमेशा के लिए समाधिस्थ कर दूँगा।"

यह (अहाब) सबसे अलग व्यक्ति है, किसी शैतानी शक्ति से प्रेरित स्वप्न-दृष्टा—डाक्टर हीडेगर, या एथान ब्रान्ड—जिसका विनाश उसके अहंकारपूर्ण अकेलेपन के कारण अनिवार्य है। चूँकि हॉथॉर्न उन्हें भूलों के उदाहरण के रूप में देखते हैं, इसलिए उनकी शैतानियत बहुधा अविश्वसनीय होती है। 'विशाल मणि' जैसे लक्ष्यों को अधिक गम्भीरता से लेना भी संभव नहीं। किन्तु अहाब का चरित्र और उसकी समस्याएँ हमें जल्दी ही खींच लेती हैं, वह 'शानदार, अधर्मी, देवताओं जैसा' व्यक्ति जो 'चोट खाया, टूटा हुआ' होने पर भी 'मानवोचित गुण' रखता है और जिसका लक्ष्य पूर्णतः विश्वसनीय है। फ़ादर मेपिल के श्रेष्ठ उपदेश के जोना की भाँति अहाब हठ पूर्वक पाप करता है, क्योंकि 'अगर हम ईश्वरेच्छा का पालन करते हैं, तो हमें स्वयं अपनी इच्छा का उल्लंघन करना होगा।' किन्तु उसी उपदेश में हमें यह भी बताया जाता है कि साहस और गर्व अच्छे गुण हैं—'आनन्द उसके लिए है......जो अहंकारी देवताओं और पृथ्वी के अधिकारियों के विरुद्ध हमेशा स्वयं अपना अटल व्यक्तित्व लेकर खड़ा होता है।' हॉथॉर्न समझते हैं कि सभी प्रकार की अति अवांछनीय है। किन्तु, मानवो सम्भावनाओं के प्रति अधिक उदार दृष्टि रखने के कारण, मेल्विले की मान्यता है कि गुण और दोष दोनों ही एक प्रकार की अति पर निर्भर हैं। अतः अहाब नायक भी है और खलनायक भी; वह दूसरों को विनाश की ओर ले जाता है, जबकि ताजी केवल अपना नाश करता है।

'मॉबी डिक' विश्व के महान उपन्यासों में से है और हर बार पढ़ने पर उसमें नयी समृद्धि मिलती है। किन्तु कुछ छोटे-छोटे दोष इसे मेल्विले के सृजनात्मक उत्कर्ष के काल की उनकी अन्य रचनाओं से जोड़ते हैं। 'मार्दी' में, कथा यद्यपि ताजी द्वारा कही गयी है, किन्तु आगे चल कर पता नहीं चलता कि कौन कह रहा है। 'मॉबी डिक' में भी यही भूल दिखाई पड़ती है। पहले वाक्य, 'मुझे इश्माएल कह लीजिए', में आने वाले संकट की ध्वनि है। किन्तु इश्माएल का स्वर विपत्ति-पीड़ित होने के बजाए विनोदपूर्ण और लापरवाह होता है। वह मेल्विले की पिछली पुस्तकों का लेखक-कथावाचक ही प्रतीत होता है। बत्तीसवें अध्याय में वह कहता है, 'कभी किसी चीज़ को समाप्त करने से मुझे ईश्वर बचाए। यह सारी पुस्तक केवल एक मसविदा है— बल्कि एक मसविदे का मसविदा है। ओह, समय, शक्ति, धन और धैर्य।' यह निश्चय ही कथा से अलग लेखक का कथन है। क्वीक्वेग नामक एक आदिवासी हारपून चलाने वाले (हारपून-व्हेल मारने का बर्छा) से मित्रता होने पर इश्माएल एक स्थल पर अपने चरित्र की ऐसी उलझनों की ओर संकेत करता है जो उसके नाम के अधिक अनुरूप है— "मेरा टूटा हुआ दिल और मेरे पागल हाथ अब भेड़ियों जैसी दुनिया के विरुद्ध नहीं थे।" लेकिन उपन्यास में और कुछ भी ऐसा नहीं है जो उस युवक के इस चित्र का समर्थन करे। साधारणतः वह 'टाइपी' के कथा नायक की ही भाँति है। और क्वीक्वेग के साथ उसकी मित्रता भी उसी प्रकार आदिम मान्यताओं का समर्थन प्रतीत होती है। किन्तु यह विषय छूट जाता है। ऐसा लगता है कि मेल्विले इश्माएल को अपने मार्ग में बाधक पाते हैं। अट्ठाइस अध्यायों तक वह कथा कहता है। फिर तीन अध्यायों में ('अहाब का प्रवेश; उसेस्टब' से आरम्भ होकर) निश्चय ही कथा कहने वाला इश्माएल नहीं है— दूसरों के मन में उठने वाले विचारों को वह नहीं जान सकता था। यद्यपि उपन्यास फिर इश्माएल के कथा वाचन पर आ जाता है, किन्तु बहुधा उसके बिना ही चलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि मेल्विले निश्चय नहीं कर पाये कि कथा किसके हाथ में रहनी है और किस प्रकार की पुस्तक बननी है। शेक्सपीयर की भाँति स्वगत-कथन के जो प्रयास उन्होंने किये हैं, उन्हें उपन्यास को इश्माएल की अनिवार्यतः सीमित दृष्टि से निकाल कर उसके क्षेत्र को

अधिक व्यापक बनाने के अनगढ़ प्रयास माना जा सकता है। निश्चय ही, 'मॉबी डिक' की कथा जैसे-जैसे बढ़ती है, पुस्तक ज्यादा अच्छी होती जाती है। ऐसा कहा जा सकता है कि ताजी को उसके दो अंगों, इश्माएल और अहाब में बाँट दिया गया है, यद्यपि कथा कहीं इश्माएल ने कही है, कहीं मेल्विले ने स्वयं।

मैं यह दोहरा दूँ कि ये छोटे छोटे दोष हैं। किन्तु मेल्विले के अगले उपन्यास 'पीएर' या 'दी ऐम्बिग्विटीज़' पर विचार करने में इनका कुछ महत्व है। यह उपन्यास 'मॉबी डिक' के इतने शीघ्र बाद ही लिखा गया कि पुस्तक समाप्त करते हुए निश्चय ही मेल्विले के दिमाग में रहा होगा। 'मार्दी' की भाँति 'पीएर' बिल्कुल ही असफल और विचित्र ढंग से प्रभावशाली है। इसमें मेल्विले ने पहली बार समुद्र को और दूरस्थ क्षेत्रों को छोड़ कर अन्य पुरुष में—समकालीन अमरीका के बारे में लिखा। पीएर एक ऐसा युवक है जिसे भाग्य ने रूप, कुल, गुण, सब कुछ दिया है—एक सुन्दरी मँगेतर भी। तब एक अन्य लड़की उसके जीवन में आती है, एक विचित्र प्राणी, जो उसे विश्वास दिलाती है कि वह उसके मृत, सम्मानित पिता की अवैध पुत्री है। पीएर उसकी ओर खिंचता है, किन्तु उसे विश्वास है कि उसकी माँ उस लड़की को या अपने पति के दोष के विचार को कभी भी स्वीकार नहीं करेगी। हैमलेट की सी द्विविधा में पड़ा—'हैमलेट' उन पुस्तकों में से है जो पीएर पढ़ता रहा है—और एक अतर्क संगत उच्च-भावना से प्रेरित होकर, वह अपनी सौतेली बहन को न्यू-यार्क ले जाता है और सब लोगों को यह विश्वास कर लेने देता है कि अचानक मोह-ग्रस्त हो कर उसने उस लड़की से विवाह कर लिया है। उसके व्यवहार से उसकी माँ को ऐसा धक्का लगता है कि वह मर जाती है और उसकी मँगेतर का बुरा हाल हो जाता है। उसके पास पैसा बिल्कुल नहीं है और अपनी सौतेली बहन को एक गन्दे से घर में रख कर वह जीविका उपार्जन के लिए एक पुस्तक लिखना आरम्भ करता है। किन्तु वह हताश होकर लिखता है, और फल होती है एक ऐसी पागलपन की पुस्तक जिसे कोई भी प्रकाशक लेने को तैयार नहीं होता। कहानी का अन्त वीभत्स वातावरण में, सभी मुख्य पात्रों की मृत्यु के साथ होता है। 'पीएर' का अधिकांश अतिनाटकीय कूड़ा है, जिसके बीच-बीच में तत्कालीन साहित्यिक और सुधारक क्षेत्रों पर बहुत ही कर्कश हास्य वाले

व्यंग्य हैं। पो के वहुतेरे कथा-नायकों की भाँति, पीएर अपने लेखक के व्यक्तित्व का ही प्रसार है, और उसी प्रकार अमरीका से लेखक के अलगाव को व्यक्त करता है। पहले मेल्विले एक उत्साही लोकतन्त्रवादी थे। उदाहरण के लिए, वे ह्विटमैन की भाँति शेक्सपीएर में अभिजात्य वर्ग की चापलूसी पर आपत्ति करते थे। किन्तु धीरे-धीरे, जनसाधारण की नासमझियों (अंशतः स्वयं अपनी रचनाओं के प्रसंग में) और मानवी दुष्टता के ज्ञान से उनका आशावाद मुर्झा गया और उनका लोकतांत्रिक विश्वास सीमित हो गया। वे पीएर को १८०० के काल का अभिजात व्यक्ति वनाते हैं जो १८५० के अमरीका में पीड़ित और निस्सहाय है। पहले उन्होंने 'जनता' और 'राष्ट्र' में अन्तर करने की चेष्टा की थी, किन्तु अव वे पीएर को केवल 'प्लोटिनस प्लिनलिमॉन' नामक व्यक्ति की एक पुस्तिका का ही सहारा दे सके। इसमें सामान्य व्यक्ति के लिए सर्वोच्च सम्भव लक्ष्य के रूप में सद्गुण-पूर्ण व्यावहारिकता की सिफारिश की गयी है और असाधारण व्यक्ति के लिए ऐसी अच्छाई जो इससे वहुत अधिक कठिन नहीं है—और सारी दृष्टि एक प्रकार की तटस्थता से प्रभावित है। यह पुस्तिका भी पीएर के किसी काम की नहीं, क्योंकि वह उससे खो जाती है, और, किसी भी सूरत में, ताजी और अहाव के समान ही, वह भी बुद्धिचालित नहीं है। यहाँ मेल्विले का टूटना कितना स्पष्ट है, जो तीन वर्ष पहले ही 'रेडवर्न' में लिख सके थे कि—

"इस दुनिया के पार दूसरी दुनिया, जिसकी कोलम्वस से पहले श्रद्धालु लोग कामना करते थे, नयी दुनिया में मिल गयी। और समुद्र की थाह लेने वाला औजार, जिसने पहली वार यहाँ की जमीन को छुआ, अपने साथ धरती के स्वर्ग की मिट्टी को ऊपर ले आया।"

'पीएर' के वाद धीरे-धीरे मेल्विले ने लेखन द्वारा जीविका उपार्जन का प्रयास छोड़ दिया। कुछ वर्षों तक वे गद्य लिखते रहे जिसमें एक पीड़ाजनक, निराशापूर्ण ऐतिहासिक उपन्यास 'इज़राएल पॉटर' है, जिसका अमरीकी कथानायक अकारण ही चालीस वर्ष तक लन्दन में निर्वासित रहता है,[1] और 'दी कॉन्फि-

---

१. मूल इज़राएल पॉटर की कथा के लिए जिनकी आत्मकथा १८२४ में प्रकाशित हुई, देखिए रिचर्ड एम० डॉर्सन द्वारा सम्पादित 'अमेरिका रेवेल्स : नैरेटिव्स ऑफ़ दी पैट्रियट्स' (न्यू-यॉर्क, पैन्थिअन, १९५३)।

डेन्स मैन,' जिसमें यात्रा एक अपेक्षतया सामान्य नाव, मिसीसिपी नदी पर चलने वाले एक स्टीमर में होती है। पुस्तक में यात्रियों की बेईमानी और बुद्धूपन के मिश्रण पर व्यंग्य करने का विचार चतुर है, किन्तु उसका प्रस्तुतीकरण उतना ही अस्पष्ट है जितने यात्रियों के उद्देश्य। 'इजराएल पॉटर' और कुछ ऐसी कहानियों की भाँति, जो मेल्विले ने १८५० के बाद लिखीं, इस उपन्यास का सन्देश भी प्लोटिनस प्लिनलिमॉन का ही एक रूप है। उन दिनों वातावरण में अलगाव की भावना व्याप्त थी। जिस प्रकार थोरो ने समाज से अपनी स्वतन्त्रता घोषित की थी, और गुलामी-प्रथा के विरोधी गैरिसन ने अमरीकी संविधान को सार्वजनिक स्थान पर जलाया था, उसी प्रकार मेल्विले ने संकेत किया कि अगर भाग्य साथ दे तो आदमी दर्शक बन कर बच सकता है। किन्तु अलगाव हमेशा सम्भव नहीं था, और कभी भी उतनी आसानी से क्रियान्वित नहीं किया जा सकता था जैसे थोरो ने किया—बुराई के जाल में जकड़ा हुआ 'बेनिटो सेरीनो' कुटिल नीग्रो गुलाम बैबो के इतना अधीन है, कि वह केवल 'अपने नेता के पीछे चलकर' उसी की भाँति मर सकता है। या, भाग निकलने पर भी आदमी 'बार्टिलबी, दी स्क्रिवेनर' की भाँति मर सकता है। इसका यह अर्थ नहीं कि मेल्विले की लेखनी चुक गयी थी, या कि इस काल की उनकी सभी कहानियाँ निराशापूर्ण हैं। एक कहानी में वस्तुतः उसी 'सबल और सुन्दर कीड़े' के प्रतीक का प्रयोग किया गया है (जो फर्नीचर बनी हुई लकड़ी को काट कर बाहर निकल आता है), जिससे थोरो ने 'वाल्डेन' का अन्त किया है। किन्तु इनमें से कुछ कहानियाँ बहुत अच्छी होने के बावजूद, ये ऐसे व्यक्ति की रचनाएँ हैं जिसमें अब अपनी सृष्टि से उत्साहपूर्वक जूझने की इच्छा नहीं है।

गृह-युद्ध के १८६१ में आरम्भ होने के कुछ वर्ष पूर्व, मेल्विले गद्य छोड़ कर कविता लिखने लगे। अपनी मृत्यु के पूर्व उन्होंने इतनी कविताएँ लिख ली थीं कि एक काफी मोटा ग्रंथ भर जाए। इनके अलावा उनकी लम्बी कविता 'क्लारेल' थी, जिसमें 'पवित्र-देश' (यरुशलम) की एक वास्तविक और प्रतीकात्मक यात्रा और वापसी का वर्णन है। मेल्विले की कविताओं के लिए हम उन्हीं शब्दों का प्रयोग कर सकते हैं जो एमर्सन ने थोरो की कविताओं के लिए किये थे—उनमें जितनी प्रतिभा थी उतना कौशल नहीं था। शिल्प की दृष्टि से

उनकी कविता अनगढ़ है। शायद केवल एक दर्जन कविताएं (और 'क्लारेल' के कुछ अंश) पूर्णतः सन्तोषजनक हैं और इनमें भी सारी की सारी छन्द की दृष्टि से निर्दोष नहीं हैं। सर्वोत्तम रचनाओं में से कुछ गृह-युद्ध सम्बन्धी हैं। ह्विटमैन की भाँति मेल्विले के लिए यह बहुत ही दुखद घटना थी। एक प्रकार से इसने मेल्विले को सही प्रमाणित किया था—

"प्रकृति का अँधेरा पक्ष अब सामने आया है।
(आह ! आशावादी खुशी निराश हो उड़ गयी है)"

किन्तु अमरीका में एक बुनियादी आस्था, जो उन्होंने कभी पूर्णतः खोयी नहीं थी, उनके मन में खेदपूर्वक यह विचार उत्पन्न करती है कि विजय के बाद यह 'मनुष्य के पुनः पतन' जैसा होगा—

"संस्थापकों के स्वप्न नष्ट हो जाएँगे।
युग के बाद युग वैसे ही होंगे
जैसे युग के बाद युग होते रहे हैं।"

फिर भी, यह संघर्ष उनमें मनुष्य की महत्ता की भावना को पुनः प्रतिष्ठित करता है। सब कुछ समाप्त होने के बाद १८७० से १८९० के बीच मेल्विले की कविताएँ मुख्यतः स्वीकृति का परामर्श देती हैं। कहीं कहीं जैसे 'दी बर्ग' या 'दी मालदीव शार्क' में, एक बोझिल उदासी है। कभी-कभी एक कोमल शोकपूर्ण स्वर मिलता है—

"वह दुनिया कहाँ है नेड वन, जिसमें हम घूमे थे ?"

अन्तिम रचना 'बिली बड' है, एक लम्बी कहानी जो मेल्विले के जीवन का 'उपसंहार' प्रतीत होती है। इसमें वे जहाज़ की पृष्ठभूमि पर, उसके सख्त, ऊँच-नीच पर आधारित अनुशासन, और काव्यात्मक प्रतीक रूप पर वापस आते हैं। इसमें वे अपनी एक अन्य पुरानी प्रिय धारणा पर भी वापिस आते हैं—इआगो (यूनानी पुराकथाओं का एक पात्र) जैसा एक दुष्ट व्यक्ति ('ह्वाइट जैकेट' में ब्लैण्ड, 'रेडबर्न' में जैकसन) जो शुद्ध बुराई की भावना से

कार्य करता है और इस कारण कथा साहित्य का परम्परानुकूल खल-नायक नहीं है, बल्कि घृणा से अधिक दया का पात्र है। निर्दोष युवा बिली पर विद्रोह भड़काने का झूठा आरोप लगाने वाले सैनिक अधिकारी क्लैगार्ट की बिली के हाथों मृत्यु होती है, और इस प्रकार, बदले में मिलने वाली मृत्यु के द्वारा, बिली को वह अपने साथ खींच ले जाता है। क्लैगार्ट बुरा है, किन्तु बिली के प्रति उसकी घृणा एक सूक्ष्मता से प्रस्तुत द्विविधा है। यह प्रमाणित करने के लिए (एक व्याख्या के अनुसार) कि मेल्विले ने अन्ततः ईसाइयत की शरण स्वीकार कर ली थी, बिली के ईसा जैसे स्वभाव और कप्तान वेरे के पिता समान गुणों पर शायद बहुत अधिक जोर दिया गया है। किन्तु बिली कुछ इतना सरल पात्र है, कि टीकाकारों ने पिछले दिनों उस पर जो बोझ डाले हैं, उन्हें उठा सकना उसके लिए सम्भव नहीं। शायद मेल्विले, अति के प्रति अपना आकर्षण समाप्त हो जाने के बाद, एक ऐतिहासिक दृष्टान्त में, समता परक अतियों के बाद व्यवस्था की स्थापना होने पर निर्दोषिता की समस्या को व्यक्त करना चाहते हैं। व्यवस्था अन्यायपूर्ण है, किन्तु थके हुए व्यक्ति को उसमें आराम मिलता है। और निश्चय ही 'बिली बड' में एक निष्क्रिय, लगभग आत्म-पीड़न का सा स्वर है ? मेल्विले ऐसा कहते प्रतीत होते हैं कि पराजय सभी के लिए अनिवार्य है— फिर ताजी, अहाब और पीएर की भाँति संघर्ष क्यों करें ? बल्कि बिली के साथ, ओमू के ताहिती वासियों की भाँति एक शोकपूर्ण, समझ के परे का आत्म-सम्मान अपने में केन्द्रित करें—

> "बस ज़रा कलाइयों पर इन हथकड़ियों को ढीला कर दो,
> और मुझे अच्छी तरह लिटा दो।
> मुझे नींद आ रही है; और लसीली सिवार मेरे ऊपर लिपटी है।"

वाल्ट व्हिटमैन

मेल्विले के समकालीन, वाल्ट व्हिटमैन भी न्यू-यॉर्क राज्य के निवासी थे। दोनों व्यक्तियों में कुछ सामान्य गुण हैं— उत्साह और अलगाव का, पौरुषेय शक्ति और स्त्रियोचित (या सह-लैंगिक) निश्चलता का एक विचित्र मिश्रण। व्हिटमैन की कविता 'मैनहाट्टा'—

"त्वरित, चमकते हुए जल का नगर !
मीनारों और मस्तूलों का नगर !
"खाड़ियों में बसा हुआ नगर ! मेरा नगर !"

—का स्वर 'मॉबी डिक' के पहले अध्याय में 'द्वीप पर बसा मैनहाटो जाति का नगर, घाटों से घिरा हुआ' जैसा ही लगता है। इसी पुस्तक में मेल्विले 'कुदाल चलाने वाली या कीलें ठोकने वाली' बाँह की लोकतांत्रिक प्रतिष्ठा के बारे में व्हिटमैन के समान ही उत्साह से बातें करते हैं। दोनों ही व्यक्तियों की समुद्र में असीमित रुचि है— व्हिटमैन के लिए वह एक महान लयपूर्ण गति है, जिसके तरल प्रवाह से वे स्वयं अपनी कविता की गति की तुलना करते हैं। और मेल्विले तथा ह्विटमैन, दोनों में ही परात्परवादी मान्यताएँ मिलती हैं : अहाब कहता है, 'ओ प्रकृति, और ओ मनुष्य की आत्मा ! तुम्हारे तुलनीय सम्बन्ध सभी शब्दों से कितने परे हैं ! प्रकृति का छोटा से छोटा अणु भी, जो जीवित या चलायमान है, उसका चतुर प्रतिरूप दिमाग में मौजूद है।'

किन्तु, निस्सन्देह, मेल्विले और व्हिटमैन (ऐसा प्रतीत होता है कि वे कभी मिले नहीं, और एक दूसरे की रचनाओं के प्रति उदासीन थे) अन्य रूपों में भिन्न थे। यद्यपि मेल्विले में व्हिटमैन की भाँति ऐसी पूर्णता और शक्ति है जो न्यू-इंगलैन्ड के स्वभाव से मेल नहीं खाती, किन्तु बौद्धिक दृष्टि से वे व्हिटमैन की अपेक्षा अपने मित्र हॉथॉर्न के कहीं अधिक निकट प्रतीत होते हैं— सूर्य की किरणों से प्रकाशित लहरों के नीचे जलदैत्य हैं और जहाज़ के टूटने का खतरा है। छिपे हुए संकट की यह भावना हमें व्हिटमैन में नहीं मिलती। इसके विपरीत वे एमर्सन के अधिक निकट हैं, जिनके लेखन का उनके निर्माण काल पर, जितना उन्होंने बाद में स्वीकार किया, उससे अधिक प्रभाव पड़ा था। उनकी डायरियों के दो उद्धरणों से उनकी समानता पर प्रकाश पड़ता है। पहले एमर्सन—

"पचीस या तीस वर्षों से मैं ऐसी बातें लिखता और बोलता रहा हूँ जिन्हें किसी समय विचित्र कहा जाता था, और आज मेरा एक भी शिष्य नहीं

है।........उन्हें अपने से दूर हटाने में मुझे खुशी मिलती है। अगर वे मेरे पास आते तो मैं क्या करता ? वे मेरे लिए केवल भार और बाधा ही बनते। मुझे गर्व है कि मेरे पन्थ का कोई अनुयायी नहीं है। अगर अन्तर्दृष्टि स्वतन्त्रता का निर्माण नहीं करती, तो मैं इसे उसकी अशुद्धता का प्रमाण समझता हूँ।"

और ये ह्विटमैन हैं—

"मैं कोई महान दार्शनिक बन कर किसी पन्थ का निर्माण नहीं करूँगा।... किन्तु मैं तुममें से हर स्त्री और पुरुष को खिड़की पर ले जाऊँगा......और मेरा बाँया हाथ तुम्हारी कमर से लिपटा होगा और मेरा दाँया हाथ अनादि और अनन्त मार्ग की ओर संकेत करेगा।......इस मार्ग पर तुम्हारे स्थान पर मैं नहीं चल सकता, ईश्वर भी नहीं चल सकता।........"

निश्चय ही ये कथन बिल्कुल एक नहीं हैं, किन्तु इनमें काफ़ी अधिक समानता है। वस्तुतः, पिछले कुछ समय से आलोचक आम तौर पर हॉथॉर्न और मेल्विले की इस लिए प्रशंसा करते हैं कि उनमें 'बुराई की चेतना' है, और परात्परवादियों में, विशेषतः एमर्सन में इस चेतना के अभाव की ओर बड़े तिरस्कार से संकेत करते हैं। चेतन लेखकों के महान स्वागत से सहमत हुआ जा सकता है, लेकिन क्या यह ज़रूरी है कि इसके साथ ही जिन लेखकों में वह चेतना नहीं है, उनका तिरस्कार किया जाए ? शायद आलोचना में हमेशा ही कुछ लोगों के साथ अन्याय और अन्य लोगों के साथ अत्यधिक न्याय होता है। किन्तु यह खेदजनक है कि हाल ही की एक अच्छी पुस्तक[१] में हॉथॉर्न की प्रशंसा करते हुए, ह्विटमैन की निन्दा की गयी है कि वे 'हर प्रकार से' हॉथॉर्न के विपरीत हैं और उन्होंने 'अमरीकी कविता और गद्य को उतनी ही हानि पहुँचाई है जितनी किसी भी एक अमरीकी प्रभाव से हुई'। किसी भी महान लेखक की भाँति ह्विटमैन अनुपम हैं— सिवाय मोटे तौर पर वे किसी के विप-

१. मैरियस ब्यूली, 'दी काम्प्लेक्स फ़ेट; हॉथॉर्न, हेनरी जेम्स ऐन्ड सम अदर अमेरिकन राइटर्स (उलझा हुआ भाग्य: हॉथॉर्न, हेनरी जेम्स और कुछ अन्य अमरीकी लेखक) (लन्दन, १९५२)।

रीत नहीं हैं। किन्तु, यह सही है कि उनकी रचनाएँ बहुत ही असमान स्तरों की हैं। और आम तौर पर उसके वही पक्ष दुर्बल हैं जो न्यू-इंगलैन्ड के परात्पर-वाद के। 'हमारी कुशल श्रीमती बी, हाथ हिला कर कहती हैं कि परात्परवाद का अर्थ है, कुछ **परे**'। एमर्सन की डायरी में १८३६ की इस टिप्पणी की तुलना हम व्हिटमैन की व्याख्या से (स्वयं अपनी कविता की एक अनाम समीक्षा में) कर सकते हैं कि पंक्तियाँ कभी भी 'समाप्त और निश्चित' नहीं प्रतीत होतीं, बल्कि 'हमेशा कुछ परे की किसी वस्तु की ओर संकेत करती हैं'। एमर्सन की भाँति उन पर भी आरोप लगाया गया है कि वे विवेकहीन रीति से आशावादी और रूपहीन हैं। उनका उद्देश्य, उनके अपने प्रसिद्ध शब्दों में, 'मुख्यतः...... एक व्यक्ति को, एक मनुष्य को (उन्नीसवीं सदी के उत्तरार्द्ध में, अमरीका में, अपने आप को) मुक्त और सच्चे रूप में, पूर्णतः व्यक्त करना' था। सारे अमरीकियों (और सारी मानव जाति) के प्रवक्ता बन कर उन्हें 'व्यक्तित्व का गायक' बनना था, क्योंकि वे जानते थे कि सभी मनुष्य मूलतः उन्हीं के जैसे हैं। सान्तयाना को आपत्ति थी कि यह सिद्धान्त अत्यधिक सरल है, और यह कि व्हिटमैन की दृष्टि में 'आन्तारकता' नहीं है। डी० एच० लॉरेन्स, व्हिटमैन के बहुतेरे अंशों की प्रशंसा करते हुए, उनके परात्परवादी विचारों की निन्दा करते हैं और उनसे (पो की 'दैवी एकता' की याद दिलाने वाले शब्दों में) कहलवाते हैं—'मैं सब कुछ हूँ, और सब कुछ मैं है, और इसलिए हम सब एक व्यक्तित्व में एक हैं, जैसे दुनिया का अंडा, जो काफ़ी समय तक सड़ाया जा चुका है।'

दूसरे लोगों को व्हिटमैन के ऐसे पक्ष पसन्द नहीं जो एमर्सन में नहीं मिलते— उदाहरण के लिए, उनका अति उत्साही देश प्रेम (जो शायद परिवार का प्रभाव रहा हो, क्योंकि उनके पिता ने उनके तीन भाइयों के नाम जॉर्ज वाशिंगटन, टॉमस जेफ़रसन और ऐन्ड्रयू जैकसन रखे थे—जैसा अमरीकी बहुधा करते थे), और गुण तथा मात्रा को एक समान समझना। दक्षिण के कवि सिडनी लेनिएर ने कहा कि व्हिटमैन का तर्क यह प्रतीत होता है कि 'चूँकि घास का मैदान विशाल है, इसलिए व्यभिचार प्रशंसनीय है, और चूँकि मिसी-

सिपी नदी लम्बी है, इसलिए हर अमरीकी देवता है।' लेनिएर के दिमाग में सम्भवतः 'लीव्स ऑफ़ ग्रास' की १८५५ में लिखी भूमिका से उद्धत निम्नलिखित अंश जैसे वक्तव्य थे—

"यहाँ केवल एक राष्ट्र नहीं, बल्कि बहुसंख्य राष्ट्रों का राष्ट्र है। यहाँ बन्धनों से मुक्त क्रिया है, जो अनिवार्य ही बारीकियों और विशिष्ट बातों की उपेक्षा करके बड़ी शान से विशाल समूहों में चलती है।"

या ह्विटमैन के १८५६ में लिखे 'एमर्सन को पत्र' का यह अंश—

"संसार के भाप से चलने वाले चौबीस आधुनिक, विशाल, दो, तीन और चार डबल सिलिन्डरों वाले मुद्रण-यंत्रों में से इक्कीस संयुक्त-राज्य अमरीका में हैं।"

ऐसे वक्तव्य हमें सैमुएल बटलर की इस टीका की याद दिलाते हैं कि अमरीका की खोज एकदम न होकर खंडों में होनी चाहिए थी, जिसमें हर खंड फ्रान्स या जर्मनी के बराबर होता। इनसे एमर्सन के इस कथन की भी याद आती है कि 'मैं (ह्विटमैन से) राष्ट्र के गीतों की रचना करने की आशा करता था, किन्तु वे तालिकाएँ बनाने से ही सन्तुष्ट प्रतीत होते हैं।"

इन तालिकाओं की बार-बार हँसी उड़ाई गई और नकल उतारी गयी है। उनकी भाषा के साथ भी ऐसा ही हुआ, जिसे एमर्सन ने **'भगवद्गीता और न्यू-यॉर्क हेराल्ड** का एक विचित्र मिश्रण' कहा। 'कोपियस', 'ऑर्बिक' (बहुल, वृत्ताकार) जैसे शब्दों का उन्होंने बहुत अधिक प्रयोग किया है। उनकी भाषा में भयंकर गलतियाँ भी हैं ('सेमिनल'— वीर्यपूर्ण—के स्थान पर 'सेमाइटिक—यहूदी जाति सम्बन्धी—का प्रयोग)। उन्होंने विचित्र शब्दावली गढ़ी— प्रोमुल्ग, फिलासॉफ़्स, लिटराट्स। उन्होंने अन्य भाषाओं, विशेषतः फ्रेंच से बहुतेरे शब्द लिए— फ़ॉर्मुलेस, डेलिकाटेस, ट्रॉटॉएर, एम्बोश्योर, अमेरिकानो, वैन्ताविले। उन्होंने कपाल-गठन सम्बन्धी बहुतेरे शब्दों का प्रयोग किया— अमैटिव (शृंगारिक), ऐडहेसिव (चिपकने वाली)। परिणाम बहुधा हास्यास्पाद हैं—

"मुँह देख कर चरित्र बताने में उनकी ताजगी और स्पष्ट-वक्तृता, कपाल-लक्षण में उनकी बहुलता और निर्णयिकता......"

"तेरे ज्योतिपूर्ण भावी शिक्षित वर्ग (लिटराटी) में, तेरे मजबूत फेफड़ों वाले (फुल-लंग्ड) वक्ता, तेरे धर्मोपदेश के गायक, ब्रह्मज्ञान रखने वाले विद्वान........"

उसी शंकास्पद उत्साह ने, जिसके फलस्वरूप उन्होंने 'कस्टर्स लास्ट स्टैण्ड' के एक बड़े चित्र की प्रशंसा की, उनसे एक ही पंक्ति में सुन्दर और हास्यास्पद शब्दावली का प्रयोग कराया और बाद के संस्करणों में काट-छाँट करने से उन्हें रोका। वे निरन्तर संशोधन करते रहते थे, किन्तु उनसे हमेशा सुधार होता हो, ऐसा नहीं था।

वस्तुतः, अपने निम्नतम रूप में ह्विटमैन अविश्वसनीय रूप में ख़राब हैं। वे अपनी विचित्र शैली का इस प्रकार प्रदर्शन करते हैं जैसे कोई असभ्य व्यक्ति किसी कूड़े के ढेर से उठाये किसी पुराने टोप का प्रदर्शन करे। जीवन के उत्तर-काल में ऐसे शिष्यों से घिरे हुए जो उनसे कुछ ही कम विचित्र थे, पाखण्डी, दम्भी, दाढ़ी बढ़ाये भूतपूर्व— बढ़ई, ईसा जैसी शकल बनाये— ह्विटमैन का यह रूप बहुतेरे व्यक्तियों के गले से नहीं उतरता। किन्तु जो लोग उन्हें अधिक निकट से देखने का कष्ट करते हैं, वे पाते हैं कि उनकी दुर्बलताएँ उनकी उप-लब्धियों को और भी अधिक उभार देती हैं। किसी प्रकार इस सामान्य कोटि के पत्रकार ने, 'प्रकट भाग्य' और 'मजदूरों के लिए अच्छे घर' के लेखक ने, मनुष्य और अमरीका के प्रशस्ति-गान की योजना मन में बनाई और उसे एक बिल्कुल ही नयी और उपयुक्त शैली में प्रस्तुत करने का निश्चय किया। उनकी सारी विविध रुचियाँ और अनुभव इसके विकास में लगे। उनकी माँ के परि-वार का क्वैकर मत; शेक्सपीयर और गीत-नाट्य— सार्वजनिक स्थान पर सम्प्रेषित, गाये या बोले गये शब्द का उद्वेग; कपाल-गठन विद्या, जिसने उन्हें स्वयं अपने स्वभाव के सम्बन्ध में आश्वस्त किया; अधिक स्थायी रूप में सम्मा-नित विज्ञान, जिनमें उन्होंने— बहुत कुछ एमर्सन की भाँति— सार्वभौमिक

उद्देश्य देखे; मार्टिन फार्कुहार टुपर का लुढ़कता सा पद्य; जॉर्ज सैन्ड का 'कॉन्सु-एलो' और उसका उत्तरांश 'दी काउन्टेस ऑफ रुडोस्टॉट', जिससे मानव जाति के प्रवक्ता के रूप में अपनी भूमिका को समझने में शायद उन्हें सहायता मिली हो; पो, जिनसे उन्होंने सीखा कि लम्बी कविता असम्भव होती है; ब्रॉडवे, या ब्रुकलिन फेरी (न्यू-यॉर्क शहर के दो स्थान) की भीड़ें; अटलान्टिक महासागर में उठते हुए ज्वार; ग्रामीण क्षेत्रों में ऋतुओं का मधुर परिवर्तन; जिस तटीय क्षेत्र में वे रहते थे, उसके पश्चिम की ओर अनन्त दूरी तक फैले हुए महाद्वीप की विशालता की अनुभूति— ये सभी और अन्य बहुतेरी सामग्री 'लीव्स ऑफ ग्रास' में लगी, जिसके प्रकाशन के समय (चार जुलाई, स्वतन्त्रता दिवस को) उनकी आयु छत्तीस वर्ष की थी। इसमें बारह कविताएँ थीं जिनमें सर्वाधिक विचारणीय कविता थी 'सॉन्ग ऑफ माइ सेल्फ' (मेरा गीत)। भूमिका और कविताएँ दोनों में ही (ह्विटमैन का गद्य उनकी कविता के बहुत निकट है) उस प्रकार के सत्यों पर जोर दिया गया है जो एमर्सन ने प्रतिपादित किए थे— सामान्य स्त्रियों और पुरुषों का दैवत्व और जीवन-चक्र के चमत्कारपूर्ण रूपों में उनका अंश। अन्यथा, उनका स्वर एमर्सन जैसा नहीं था। और न सभी बाद में आने वाले पुस्तक के संशोधित और परिवर्धित संस्करणों का ही। यह सच है कि कभी-कभी उनमें एमर्सन जैसी निरुद्विग्नता प्रकट होती है, विशेषतः प्रारम्भिक संस्करणों में। किन्तु उसकी अभिव्यक्ति भिन्न रूपों में हुई है— कभी-कभी अधिक कर्कश स्वर में, कभी ऐसी विनोदप्रियता के साथ जो उतनी ही अप्रिय लगती है जितनी एमर्सन की शुष्क पुकार, लेकिन लगभग हमेशा ही ऐसी पार्थिव ऊष्मा लिए हुए जिसके प्रति उदासीन नहीं रहा जा सकता। और अपने सर्वोत्तम रूप में, वे अतुलनीय रूप में अधिक सुखदायी हैं— ह्विटमैन की कुछ पंक्तियों में ऐसा प्रातःकालीन आनन्द है जो एमर्सन शायद ही कहीं अपनी रचनाओं में ला पाये हैं।

"प्रभात को देखना !
हल्का सा प्रकाश विशाल और फैली हुई छायाओं को मिटाता है,
मेरी जीभ को वायु का स्वाद अच्छा लगता है।......"

"मैं पक्षियों का चहचहाना, उगते हुए गेहूँ की सरसराहट, लपटों की गप्पें,
मेरा भोजन पकाती हुई लकड़ियों की चट-चट सुनता हूँ।......"

"सड़क पर चलते हुए और नदी के पुल पर, छोटे से छोटा दृश्य और
ध्वनि, जो मैं देखता-सुनता हूँ, उन पर मूंगों की तरह बिंधे हुए सौन्दर्य—"

इन पंक्तियों से कौन प्रभावित नहीं होगा या झगड़ा करना चाहेगा कि इन्हें कविता कहा जा सकता है या नहीं। हम ह्विटमैन के साथ यह अनुभव करते हैं कि यह 'ठीक से सजा हुआ भोजन है, स्वभाविक भूख को मिटाने वाला मांस है।'

अगर हम यह मान भी ल कि इसका संदेश हॉथार्न की अपेक्षा कम गम्भीर है (गो ऐसा है नहीं), तो भी, ऐसी कविता ह्विटमैन का केवल एक पक्ष है। मैक्स बीरबॉम के व्यंग्य-चित्रों का हास्यप्रद ह्विटमैन परिवर्तित होकर अधिक सूक्ष्मदृष्टि वाला बन गया। किन्तु प्रारम्भिक संस्करणों में भी जितना उनके आलोचकों ने कहा है, उससे कहीं कम निरर्थक शोर है। 'खेल में और उसके बाहर भी' वे कुछ तटस्थ से हैं। एक ऐसे व्यक्ति के लिए, जो कुछ तत्कालीन समीक्षकों के अनुसार अपनी गन्दगी सार्वजनिक स्थानों में धोना पसन्द करता था, वे विचित्र रूप में रहस्य भरे हैं। उनका कहना है कि 'संकेतात्मकता' वह शब्द है जो उनकी कविताओं की मनःस्थितियों को व्यक्त करता है, जिनमें 'हर वाक्य और हर अंश एक ऐसे अन्तस् की बात कहता है जो हमेशा दिखाई नहीं देता।' सम्भवतः अपनी सह-लैंगिक प्रवृत्तियों को छिपाने की अवचेतन इच्छा इनमें से कुछ अंशों की अस्पष्टता का कारण है। किसी भी दशा में, ह्विटमैन के जिस बहिर्मुखी रूप की ख्याति है, उससे इनका कोई सम्बन्ध नहीं। उदाहरण के लिए ये विचित्र और सुन्दर पंक्तियाँ—

"हमेशा कड़ी उभरी हुई धरती,
"हमेशा खाने-पीने वाले, हमेशा उगता और डूबता सूरज, हमेशा वायु
और निरन्तर उठते हुए ज्वार
"हमेशा मैं और मेरे पड़ोसी, मौज मनाते, दुष्ट, यथार्थ,

"हमेशा पुराना अनुत्तरित प्रश्न, हमेशा वह काँटा चुभा अँगूठा, वह चाहों और प्यासों का असर,
"हमेशा चिढ़ाने वाले की हूट ! हूट ! जब तक हम पता लगा कर, कि वह चालाक कहाँ छिपा है, उसे बाहर नहीं निकाल लाते,
"हमेशा प्यार, हमेशा जीवन का सिसकता हुआ तरल प्रवाह,
"हमेशा ठोढ़ी के नीचे पट्टी, हमेशा मौत की टिकटियाँ।"

'मेरा गीत' से उद्धृत इन पंक्तियों जैसे पचासों अन्य अंश उद्धृत किये जा सकते हैं जो उतने ही समृद्ध और उलझन में डालने वाले हैं। इसमें और अपनी सम्पूर्ण रचना में वे यह भी नहीं कहते कि दुनिया में कोई अन्याय या पीड़ा नहीं है। वे कहते हैं, 'पीड़ाएँ उन वस्त्रों में से एक हैं, जो मैं पहनता हूँ।' उनमें स्वयं अपने देश की आलोचना करने की सामर्थ्य भी है—

"व्यर्थ खपने के सुझाव के अतिरिक्त कोई सुझाव न हो !
किसी को अपने भाग्य का संकेत न मिले !"

— — — —

"सूरज और चाँद चले जाएँ ! मंच-सज्जा श्रोताओं की हर्ष ध्वनि ग्रहण करे ! सितारों के नीचे उदासीनता हो !"

'रेस्पॉन्डेज़' शीर्षक कविता को, जिसमें ये पंक्तियाँ आती हैं, बाद के संस्करणों से निकाल दिया गया। लेकिन उसका क्रोध और उसकी पीड़ा अन्य कविताओं के अतिरिक्त 'डेमॉक्रेटिक विस्टाज़' में भी है।

किन्तु पीड़ा उनकी सामान्य मनःस्थिति नहीं है। अस्तित्व के 'मौज मनाते, दुष्ट, यथार्थ' गुणों में उनके आनन्द को, मृत्यु में अमरत्व सम्बन्धी उनकी धारणा सन्तुलित करती है—

"लघुतम कोंपल दिखाती है कि सचमुच मृत्यु कुछ नहीं है,
"और अगर कभी थी तो उसने जीवन को आगे बढ़ाया, और अन्त में उसे रोकने के लिए प्रतीक्षा नहीं कर रही,
"और जीवन के प्रकट होने के क्षण ही समाप्त हो गयी।"

— — — —

> "सब कुछ आगे बढ़ता और फैलता है, कुछ भी गिरता नहीं,
> "और कोई जो कुछ समझता था, मरना उससे भिन्न और अधिक सौभाग्यपूर्ण है।"

आयु बढ़ने के साथ, व्हिटमैन मृत्यु के सम्बन्ध में अधिकाधिक विचार करते रहे— किन्तु केवल एक जीवन और दूसरे जीवन के बीच के अन्तराल के रूप में। उनके लिए मृत्यु में कोई पीड़ा नहीं। और वस्तुतः, काफ़ी कम उम्र में ही वे जीवन से विदा लेने लगे। 'दी वून्डड्रेसर' (घाव की पट्टी करने वाला) में, जो उन्होंने चालीस वर्ष की आयु के बाद लिखी थी, वे कहते हैं—

> "एक झुका हुआ बूढ़ा आदमी, मैं नये चेहरों के बीच आता हूँ।"

शायद गृह-युद्ध के अस्पतालों ने इस प्रक्रिया को कुछ तेज़ कर दिया। जैसा एक यूनानी इतिहासकार ने लिखा है, शान्ति काल में पुत्र पिताओं को दफ़न करते हैं, और युद्ध-काल में पिता पुत्रों को दफ़न करते हैं। तत्कालीन अमरीकी लेखकों में, मेलविले के साथ व्हिटमैन लगभग अकेले हैं जिन्होंने युद्ध के दुखद महत्व को समझा। उन्हें एक पिता की सी अनुभूति हुई, और जब उन्होंने सारे अमरीका को युद्ध-क्षेत्र की यातनाएँ सहने के बाद, शल्य-चिकित्सक की छुरी के नीचे लेटे देखा तो अपनी भावनाओं को अत्यधिक गौरवशाली रूप में शोकपूर्ण पंक्तियों में लिपिबद्ध किया—

> "शब्द सबके ऊपर, सुन्दर जैसे आकाश,
> "सुन्दर, कि युद्ध और उसके सारे विध्वंस के कार्य समय के साथ बिलकुल लुप्त हो जाएँगे,
> "कि मृत्यु और रात, दो बहनों के हाथ निरन्तर इस गन्दे हुए विश्व को बार-बार धोते हैं।"

यही निरुद्विग्न पौढ़ता मृत लिन्कन सम्बन्धी उनकी श्रेष्ठ कविता 'व्हेन लिलाक्स लास्ट इन दी डोरयार्ड ब्लूम्ड' में व्यक्त हुई है।

'लीव्स ऑफ़ ग्रास' की १८५५ में लिखी भूमिका में व्हिटमैन ने कहा है कि 'सारी मनुष्य-जाति में, श्रेष्ठ कवि समत्ववादी व्यक्ति होता है।' यही बात 'बाइ ब्लू ओन्टोरियोज़ शोर' में भी कही गयी है। और यह शब्द 'समत्ववादी'

(इक्वेविल) व्हिटमैन की विशिष्ट मनोभूमि को सबसे अच्छी तरह व्यक्त करता है। उनका विचार है कि गर्व के साथ विनय भी रह सकता है और रहना चाहिए। गर्वशील व्यवस्था लोकतन्त्र का प्रतीक प्रकृति की लघुतम वस्तु है— दूब। उनका नया मनुष्य 'दूब जैसे सादे शब्दों' में बोलेगा। उनके अनुसार यह विचार असत्य है कि जीवन का शास्त्रीय वास्तुकला जैसा नपा-तुला ढाँचा है। इसके बजाय, प्राकृतिक वस्तुओं की भाँति गढ़ित रूप होने पर भी वह अप्रत्याशित और अनगढ़ है, बल्कि हठी भी है। 'अब्राहम लिंकन की मृत्यु' पर अपने भाषण में, जो एक नाटकीय विवरण है, वे कहते हैं—

"मुख्य बात वास्तविक हत्या, किसी सामान्यतम घटना की सी खामोशी और सादगी से हुई— जैसे पौधों की वृद्धि में किसी कली या फली का चटकना।"

यहाँ जोशीली बकवास करने के बजाए— और कितने लोग इस अवसर पर अपने को रोक पाते— वे घटना की व्याख्या उसी प्रकार करते हैं जैसे अपनी कविताओं की, जिनमें बातें 'अंगों की उसी उपेक्षा के साथ, विशेष प्रयोजन के उसी अभाव के साथ' होती 'प्रतीत होती हैं, जैसे प्रकृति में'। एक अन्य स्थान पर अपने सम्बन्ध में उन्होंने कहा है कि कवि 'अपनी लय और एकरूपता को........अपनी कविता के मूल में' छिपाता है, 'कि वे अपने-आप न दिखाई पड़ें, बल्कि निर्बन्ध फूट पड़ें, जैसे किसी झाड़ी पर फूल, और तरबूज़, अखरोट या नाशपाती जैसी ठोस शकलें अख्तियार करें।' अन्य समकालीन लेखकों में स्वत: स्फूर्ति और सच्ची इन्द्रियानुभूति के अभाव पर खेद प्रकट करते हुए, वे इस बात पर खेद प्रकट करते हैं कि टेनिसन में—

"अंग्रेजी सामाजिक जीवन की गन्ध......एक अदृश्य खुशबू की भाँति पृष्ठों पर फैली है। वह कार्यहीनता, परम्पराएँ, शिष्टाचार, वह शान भरी मानसिक ऊब; सबके भीतर, हड्डियों के सार जैसी, प्यार की चाह;......पुराने मकान और मेज़-कुर्सियाँ......हर जगह पुराने सड़न भरे रहस्य; हारियाली, दीवालों पर सिरपेंच की लता, खाई और बाहर इंगलिस्तान की धरती का दृश्य, खिड़की के कपाट पर धूप में भिनभिनाती हुई मक्खी।"

वायुहीनता के इस प्रतिभापूर्ण अंकन के विपरीत हम कवि के सम्बन्ध में ह्विटमैन की दृष्टि को रख सकते हैं कि उसका 'निर्णय किसी न्यायधीश का सा नहीं, बल्कि किसी लाचार वस्तु पर पड़ती हुई धूप का सा होता है।'

कवि-कार्य के सम्बन्ध में किसी भी कवि के सिद्धान्त के समान, यह एक निजी निष्ठा का वक्तव्य है। किन्तु ऐसे अधिकांश वक्तव्यों से यह अधिक अमूर्त है और हम ह्विटमैन के आलोचकों से सहमत हो सकते हैं कि इस सलाह पर चलना खतरनाक हो सकता है, अगर इससे भावी अमरीकी कवि को गायक के रूप में केवल अपने तन्मयतापूर्ण सहज ज्ञान पर ही अत्यधिक भरोसा करने की प्रेरणा मिले। निश्चय ही, ह्विटमैन जहाँ सर्वाधिक गायक हैं, वहीं सबसे कम मान्य हैं—जैसे वे स्थल जहाँ वे नयी दुनिया और पुरानी दुनिया के बीच एक प्रतिवाद प्रस्तुत करते हैं और अमरीकी सफरमैना का यशोगान करते हैं, या यह मानते हैं कि सामान्य अमरीकी अपने 'मजबूत फेफड़ों वाले वक्ताओं' का स्वागत करने के लिए उठेगा। उनका साथियों और दोस्तों वाला अमरीका कभी-कभी कुछ परेशानी में डालने वाला बन जाता है। और यह तथ्य कुछ व्यंग्य-पूर्ण है कि उनकी एकमात्र पूर्णतः परम्परानुकूल कविता, 'ओ कैप्टेन! माई कैप्टेन!' उनकी एकमात्र ऐसी कविता है जिससे साधारणजन आज परिचित हैं। किन्तु अगर उनकी सर्वाधिक लोकप्रिय कविता, उनकी सर्वाधिक दुर्बल कविता है, तो भी, इस बात में कुछ विशिष्ट अमरीकीपन है, जो हंसी उड़ाने लायक नहीं है, कि उन्होंने जनसाधारण को प्रभावित करने का प्रयास किया। और इस सम्बन्ध में उनकी असफलता से उनमें कटुता भी नहीं आई। अगर कवि मनुष्य जाति से नहीं बोल सकता, तो वह (अगर वह काफी अच्छा हो) मनुष्य जाति की ओर से बोल सकता है, और अपने श्रेष्ठ सर्वोत्तम रूप में ह्विट-मन यही करते हैं।

कुछ और न्यू-इंगलैन्डवासी

'ब्राह्मण' कवि और इतिहासकार

हेनरी वैड्सवर्थ लॉन्गफेलो (१८०७-८२)

जन्म—पोर्टलैंड, मेन राज्य। शिक्षा बोडोइन कॉलेज, जहाँ हॉथॉर्न के सह-पाठी रहे। १८२६-९ में फ्रांस, स्पेन, इटली और जर्मनी की यात्रा की और वापस आने पर बोडोइन में आधुनिक भाषाओं के प्रोफेसर नियुक्त हुए (१८२९-३५)। फिर १८३५ में यूरोप यात्रा के बाद हार्वर्ड में टिकनॉर के स्थान पर फ्रेन्च और स्पेनी भाषाओं के प्रोफेसर नियुक्त हुए और अधिकाधिक अनिच्छापूर्वक १८५४ तक इस पद पर रहे, जब उन्होंने इस्तीफा देकर अपने को पूरी तरह साहित्य में लगाया। उस समय तक 'हाइपेरियॉन' (१८३९), 'वॉयसेज ऑफ नाइट' (१८३९), 'दी स्पेनिश स्टुडेन्ट' (१८४३) और 'एवान्जेलीन' (१८४७) जैसी रचनाओं के द्वारा वे अन्तर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्त कर चुके थे। 'हियावाथा' (१८५५) 'दी कोर्टशिप ऑफ माइल्स स्टैन्डिश' (१८५८) और बाद में प्रकाशित अन्य रचनाओं से उनकी ख्याति निरन्तर धीरे-धीरे बढ़ती रही। उन्होंने दो बार विवाह किया किन्तु दोनों पत्नियों की दुखद परिस्थितियों में मृत्यु हुई।

जेम्स रसेल लॉवेल (१८१९-९१)

जन्म—कैम्ब्रिज, मॅसाचुसेट्स राज्य। शिक्षा हार्वर्ड में। १८४४ में उन्होंने उत्साही सुधारक मेरिया व्हाइट से विवाह किया जिनके प्रभाव से विभिन्न गुलामी-विरोधी रचनाएँ लिखीं। 'ए फेबिल फॉर क्रिटिक्स' और 'बिगलो पेपर्स' की पहली

किश्तों (दोनों १८४८ में प्रकाशित) से उन्हें जल्दी ही मान्यता प्राप्त हो गयी। मेरिया लावेल की १८५३ में मृत्यु हुई और उसके बाद सुधार में उनकी रुचि घट गया। १८५५ में वे लॉन्गफेलो के स्थान पर हार्वर्ड में नियुक्त हुए और कुछ वर्षों के बाद बड़ी संख्या में कविताएं और निवन्ध लिखने लगे। वे 'अटलान्टिक मन्थली' के प्रथम सम्पादक थे और 'नार्थ अमेरिकन रिव्यू' से भी सम्बन्धित रहे। वे स्पेन (१८७७-८०) और इंगलिस्तान (१८८०-५) में राजदूत रहे।

ओलिवर वेन्डेल होल्म्स (१८०९-९४)

जन्म—कैम्ब्रिज, मॅसाचुसेट्स शिक्षा-हार्वर्ड में, जहाँ फ्रान्स में औषधि-विज्ञान के अध्ययन और डार्टमथ में अध्यापन करने के बाद वे अंग-रचना और शरीर-विज्ञान के प्रोफेसर नियुक्त हुए (१८४७-८२)। वे बोस्टन और कैम्ब्रिज के सांस्कृतिक और समारोहात्मक कार्यकलापों में प्रमुख भाग लेते रहे। वार्त्ताकार और कवि के रूप में उनकी स्थानीय ख्याति 'दी ऑटोक्रैट ऑफ़ दी ब्रेकज़ास्ट टेबिल' (१८५८), 'दी प्रोफेसर ऐट दी ब्रेकफ़ास्ट टेबिल' (१८६०), 'दी पोएट ऐट दी ब्रेकफ़ास्ट टेबिल' (१८७२) और अन्य रचनाओं के प्रकाशन से, जिनमें तीन उपन्यास और कई कविता-पुस्तकें भी थीं, विदेशों में भी फैल गयी। उन्हीं के नाम वाले उनके पुत्र, ओ० डब्ल्यू० होल्म्स, जूनियर (१८४१-१९३५) भी हार्वर्ड के वैसे ही प्रतिष्ठित व्यक्ति रहे।

विलियम हिकलिंग प्रेस्कॉट (१७९६-१८५९)

जन्म—सेलम, मॅसाचुसेट्स। शिक्षा-हार्वर्ड। युरोप में यात्रा करते हुए (१८१५-१७) उन्होंने अपने को ऐतिहासिक खोजों में लगाया। मेहनत से लिखे गये 'हिस्टरी ऑफ़ फ़र्डिनेन्ड ऐन्ड आइसाबेला' (तीन खण्ड, १८३८) की सफलता के बाद—लॉन्गफेलो ने कहा कि वे इस बात के 'विशिष्ट उदाहरण हैं कि लगन से और अपनी शक्तियों को केन्द्रित करने से क्या कुछ हासिल किया जा सकता है'—उन्होंने 'हिस्टरी ऑफ़ दी कॉन्क्वेस्ट ऑफ़ मेक्सिको' (तीन खण्ड, १८४३) हाथ में लिया और उसके बाद 'कॉन्क्वेस्ट ऑफ़ पीरू' (दो खण्ड, १८४७) लिखी। फ़िलिप द्वितीय के इतिहास के तीन खण्ड वे प्रकाशित कर चुके थे, जब उनकी मृत्यु हो गयी।

जॉन लोथ्रॉप मोटले (१८१४-७७)

जन्म— बोस्टन, शिक्षा-हार्वर्ड। दो वर्ष जर्मनी में अध्ययन करने के बाद बोस्टन में वकालत की, दो उपन्यास, 'मॉर्टन्स होप' (१८३९) और 'मेरी माउन्ट' (१८४९) लिखे और नीदरलैन्ड्स (हालैन्ड) के इतिहास के अध्ययन में लगे। अपनी खोजों के फलस्वरूप 'दी राइज़ आफ़ दी डच रिपब्लिक' (तीन खंड, १८५६), 'हिस्टरी आफ़ दी यूनाइटेड नीदरलैन्ड्स' (चार खण्ड, १८६०, १८६७), और 'लाइफ़ ऐन्ड डेथ ऑफ़ जॉन ऑफ वार्नेवेल्ड' (दो खण्ड, १८७४) प्रकाशित किए। आस्ट्रिया (१८६१-७) और इंगलिस्तान (१८६९-७०) में राजदूत रहे। इंगलिस्तान से वापस बुला लिए गये, जिसमें उनका कोई दोष नहीं था।

फ्रान्सिस पार्कमैन (१८२३-९३)

जन्म-बोस्टन। उन्होंने हार्वर्ड में शिक्षा पाई, युरोप में (१८४३-४) और पश्चिमी अमरीका में (१८४६) भ्रमण किया। पश्चिमी अमरीका की सख्त ज़िन्दगी ने उनका स्वास्थ्य चौपट कर दिया, यद्यपि उससे उन्हें 'ओरिगोन ट्रेल' (१८४९) के लिए सामग्री मिली। स्वास्थ्य चौपट होने पर भी उन्होंने अपने को औपनिवेशिक अमरीका में फ्रांसीसियों और अंग्रेजों के संघर्ष से सम्बन्धित श्रेष्ठ पुस्तक-माला की रचना में लगाया। उन्होंने 'हिस्टरी ऑफ़ दी कॉन्सपिरैसी ऑफ़ पॉन्टिऐक' (१८५१) के कुछ समय बाद 'पायनीयर्स ऑफ़ फ्रांस इन दी न्यू वर्ल्ड' (१८६५) लिखी। इसके बाद छह पुस्तकें और आयीं जिनमें अन्तिम थी 'ए हाफ़-सेन्चुरी ऑफ़ कॉन्फ्लिक्ट' (१८९२)। उन्होंने एक उपन्यास 'वासल मॉर्टन' (१८५६) के अतिरिक्त बाग़बानी पर भी एक पुस्तक लिखी—वे हार्वर्ड में इस विषय के प्रोफेसर थे।

"अगर सुकरात यहाँ होते, तो हम जाकर उनसे बात कर सकते थे। किन्तु लॉन्गफेलो से हम जाकर बात नहीं कर सकते। वहाँ एक महल है और नौकर हैं, और विभिन्न रंगों की शराब की बोतलों की एक कतार है, शराब के प्याले हैं और बढ़िया कोट हैं।"

और क्या लॉन्गफेलो ने (दिसम्बर १८४० में) नहीं लिखा था कि 'सारे कैम्ब्रिज में केवल एक ही परात्परवादी है,— और वह भी एक निजी शिक्षक! धर्मशास्त्र के स्कूल में कोई नहीं है। उससे प्रभावित वर्ग समाप्त हो चुका'? कॉन्कार्ड की सीधी-सादी दुनिया के स्थान पर यहाँ एक ऐसी तस्वीर है जो ह्विटमैन द्वारा प्रस्तुत टेनिसन के इंगलिस्तान के चित्र से बहुत कुछ मिलती-जुलती है। यह ऐसा बोस्टन है जिसमें या तो व्यापारी रहते हैं या ब्राह्मण (यह शब्द उनमें से एक, ओलिवर वेन्डेल होल्म्स द्वारा अपनाया गया था)। ये 'ब्राह्मण' समृद्ध घरों में उत्पन्न हुए, हार्वर्ड में शिक्षा पाई (या वहाँ अध्यापन किया, आमतौर पर दोनों) तथा लोकतन्त्र और सीमा-क्षेत्र से, और समकालीन समस्याओं से उन्हें अरुचि थी। वे सहारे के लिए युरोप की ओर और अतीत की ओर देखते थे, और स्वयं अपने युग या अपने देश को समझने में असमर्थ रहे। वे अत्यधिक परिष्कृत थे।

वर्नन एल० पैरिन्गटन ने इन 'ब्राह्मणों' पर ये आरोप लगाये हैं।[१] पैरिन्गटन की जेफ़र्सनवादी दृष्टि सुविदित है, किन्तु इतने अधिक अमरीकी विद्वान उनसे सहमत हैं कि 'ब्राह्मणों' पर निशाना लगाना आजकल एक राष्ट्रीय खेल जैसा बन गया है। लेकिन इस खेल में कुछ ख़ास मज़ा नहीं— पहले इनका मूल्यांकन असलियत से इतना अधिक हुआ कि अब इन पर आसानी से चोट की जा सकती है। हमें इस खेल की लोकप्रियता के कुछ और कारण खोजने होंगे। 'ब्राह्मणवाद' के विचार का ही— विचार का ही— इसमें कुछ हाथ है। जैसा हम देख चुके हैं, अमरीका में एक आश्वस्त अनुदारवादी परम्परा का अभाव रहा है। 'भद्रपुरुष' (जेन्टिलमैन) को एक प्रकार की गाली समझा जाता रहा है, सामाजिक दम्भ के बहुत निकट। जो अमरीकी बोस्टनवासी नहीं हैं उन्हें

---

१. देखिये पृष्ठ ३९९.

ये 'ब्राह्मण' दम्भी और संकीर्ण दोनों ही लगते रहे हैं, बहुत ही आत्म-तुष्ट और लन्दन दरबार की लाक्षणिक स्तुति करने को बहुत उत्सुक (जो लॉवेल और मोटले ने प्रत्यक्ष भी की)। एफ़० एल० पैटी, जो पेन्जेलवेनिया में प्रोफेसर थे, के इस कथन में काफी औचित्य है कि बैरेट वेन्डेल के 'लिटरैरी हिस्टरी ऑफ़ अमेरिका' (अमरीका का साहित्यिक इतिहास) (१९००) का नाम बदल कर 'हार्वर्ड विश्वविद्यालय का साहित्यिक इतिहास और अमरीका के छोटे-मोटे लेखकों की स्फुट झलकियाँ' रख देना चाहिए। १९०० तक इस प्रकार का झुकाव रखने वाली कृतियाँ कुछ फूहड़ प्रतीत होने लगी थीं। किन्तु बोस्टन के बाहर रहने वालों को उनके फूहड़पन से उतनी चिढ़ नहीं होती थी जितनी सचाई के उस काफ़ी बड़े अंश से जो उनमें होता था। उन्नीसवीं शताब्दी के काफी बड़े अंश में बोस्टन अमरीका की बौद्धिक राजधानी था। सर्वोत्तम साहित्यिक प्रतिभाएँ खिच कर वोस्टन में या आस-पास न्यू-इंगलैन्ड में आ जाती थीं। वहाँ अच्छे प्रकाशन-गृह थे और प्रतिष्ठित पत्रिकाएँ थीं— 'नॉर्थ अमेरिकन रिव्यू' की स्थापना १८१५ में हुई थी और 'अटलान्टिक मंथली' की १८५७ में। बोस्टन-कैम्ब्रिज अमरीका का एकमात्र ऐसा केन्द्र था जो सांस्कृतिक केन्द्र के रूप में इंगलिस्तान के ऑक्सफोर्ड या कैम्ब्रिज की कुछ थोड़ी-बहुत समता कर सकता था। केवल बोस्टन में ही कुछ ऐसे परिवार थे (नॉर्टन, लावेल, आडम्स, होल्म्स, लॉज) जो विक्टोरिया-कालीन इंगलिस्तान के ट्रैवेल्यान, हक्सले, वेजवुड और स्टीफेन जैसे नामों के साथ ज़िक्र करने के योग्य थे। 'अटलान्टिक मंथली' में अधिकांश रचनाएँ बोस्टन वासियों की होती थीं— एमर्सन ने १८६८ का एक क़िस्सा लिखा है कि 'अटलान्टिक क्लब की एक बैठक में जब 'अटलान्टिक' के नए अंक की प्रतियाँ लायी गयीं, तो सब लोग प्रतियाँ लेने की उत्सुकता से उठ खड़े हुए और तब हर आदमी बैठ गया और स्वयं अपना लेख पढ़ने लगा।' हम सोच सकते हैं कि यह बोस्टन की विशिष्ट अन्तर्मुखता का एक उदाहरण है। किन्तु सम्पादक और कहाँ से रचनाएँ प्राप्त करता? 'अटलान्टिक' ने डब्ल्यू० डी० हॉवेल की प्रथम रचना, एक कविता, प्रकाशित की। उसने सारा ओर्ने ज्यूएट की एक कहानी स्वीकार की जब लेखिका की आयु केवल उन्नीस वर्ष थी। उसने अपने पृष्ठों में युवा हेनरी जेम्स और मार्क ट्वेन को स्थान दिया।

अगर उसने मेल्विले और ह्विटमैन की उपेक्षा की, तो लगभग सभी अमरीकी पत्रिकाओं ने यही किया। अन्यथा, जो कुछ उपलब्ध था, वह उसने लिया—और गृह युद्ध के बाद के वर्षों में अमरीकी लेखकों से श्रेष्ठ रचनाएँ अधिक मात्रा में उपलब्ध नहीं थी। वस्तुत: बोस्टन एक ऐसा लक्ष्य था जिससे खीझ होती थी। अमरीका में यही एक स्थान था जिसे 'अकाडेमी' के निकट माना जा सकता था, किन्तु इस शब्द से जैसा आभास होता है, उसमें प्रतिक्रियावाद और ग्रहणशक्ति का अभाव उससे बहुत कम था। उसकी प्रतिकूल आलोचनाओं में बहुतेरी अनुचित और लक्ष्यहीन रही हैं और पैरिंगटन की आलोचना भी ऐसी ही है। उदाहरण के लिए, ओलिवर वेन्डेल होल्म्स के दोषों पर जोर देते हुए पैरिंगटन उन्हें एक आकर्षक और रोचक व्यक्तित्व के रूप में प्रस्तुत करते हैं।

बोस्टन-विरोधियों के साथ एक कठिनाई यह है कि उनके विरोधियों में सम्भावित आलोचना को पहले से ही समझ कर उसका प्रतिकार करने की क्षमता है। बोस्टनवासी अपने दोषों को भली भाँति जानते थे। हेनरी आडम्स ने, जो बाद की पीढ़ी के थे, किन्तु १८२०-७० की अवधि के लेखकों के प्रवक्ता थे, कहा—

"ईश्वर जानता है कि हम अपने अज्ञान को जानते हैं। अपने प्रति अविश्वास अन्तर्मुखी प्रवृत्ति बन गया— अपने दोषों के आभास की अस्थिरता— अमरीका के प्रति चिढ़ भरा विकर्षण, और बोस्टन के प्रति अरुचि।...... हम बनावटी युरोपीय थे, और— हे ईश्वर— हमारी बनावट कितनी छिछली थी!"[1]

जो विरोधी इस प्रकार का इक़बाल कर ले, उसे फिर 'आत्म-तुष्ट' कैसे कहा जा सकता है? फिर, यद्यपि ये 'ब्राह्मण' लोग सम्पन्न थे, किन्तु (इरादे से) उनमें हल्कापन नहीं था। जैसा पैरिंगटन ने स्वीकार किया है, वे विशेषत:, बल्कि असाधारण रूप में मेहनती थे। यद्यपि लॉन्गफेलो भाग्य शाली थे कि उन्हें हार्वर्ड में आधुनिक भाषाओं के प्राव्यापक का पद मिल गया, किन्तु उन्होंने अपने को लगन के साथ इस पद के योग्य बनाया था। अगर वे महान विद्वान

---

१. या, जैसा एक अन्य बोस्टनवासी ने कहा, 'यान्की (न्यू-इंगलैन्डवासी) की परेशानी यह है कि वह आत्मा और शरीर के सन्धिस्थल को बुरी तरह रगड़ता है।'

नहीं थे, तो भी सुशिक्षित थे, कई भाषाओं में उन्होंने व्यापक अध्ययन किया था, और उनमें काफ़ी मेहनत करने की क्षमता थी। लॉवेल भी, जो उनके बाद इस पद पर आये, सर्वथा उसके योग्य थे। होल्म्स एक योग्य चिकित्सक थे जो पैंतीस वर्षों तक हार्वर्ड मेडिकल स्कूल में शरीर-रचना के प्राध्यापक रहे। इतिहासकार प्रेस्कॉट, मोटले और पार्कमैन ने विशाल योजनाएँ बनायीं और यथाशक्ति उन्हे कार्यान्वित किया। वस्तुतः, इन 'ब्राह्मणों' ने आलस्य की प्रवृत्ति का वैसा ही प्रतिरोध किया जिस प्रकार उनके पुरखे शैतान की चालों का करते थे। आँखें कमज़ोर होने के कारण प्रेस्कॉट और पार्कमैन को बड़ी कठिनाई होती थी। किन्तु औरों की भाँति उन्होंने भी लॉन्गफेलो की 'साम ऑफ़ लाइफ़' की इस दृढ़-निश्चयी भावना के अनुसार कार्य किया—

"तो हम, उठें और काम में लगें,
किसी भी भाग्य को सहने का साहस लेकर :
फिर भी लगे रहें, फिर भी उपलब्ध करते रहें,
मेहनत करना, और प्रतीक्षा करना सीख कर।"

'ब्राह्मणों' पर अति-परिष्कृति का आरोप भी पूरी तरह सही नहीं है। आलोचक उनके खर्चीले भोजों और आराम के साथ एक दूसरे की प्रशंसा करने की आदत पर बहुत ज़ोर देते हैं और उनकी कोमल साहित्यिक रुचियों की तुलना ट्वेन और व्हिटमैन की सबल जठराग्नियों से करते हैं। बोस्टन के एक भोज में लॉन्गफेलो, एमर्सन और व्हिटिर का सद्भावपूर्ण ढंग से मज़ाक उड़ाने की चेष्टा करने पर ट्वेन का जो रूखा स्वागत हुआ, उसकी बड़ी चर्चा की गयी है। किन्तु यह वैपरीत्य कुछ अंशों में सच होने पर भी, इसे बहुत अधिक बढ़ा कर नहीं देखना चाहिए। लॉवेल ने, जो हर तरह से 'ब्राह्मण' थे, अपनी स्थानीय बोली में 'बिगलो पेपर्स' की रचना की, जो 'देशी' अमरीकी साहित्य का एक महत्वपूर्ण नमूना है। उन्होंने ही इन्डियाना के उपन्यासकार एडवर्ड एग्लेस्टन को प्रोत्साहित किया था कि वे असंस्कृत वन्य बस्तियों के बारे में लिखें। लॉन्गफेलो की लेखनी भी कहीं-कहीं सबल है, जैसे (उनके उपन्यास 'कावानाग़' में) न्यू-इंगलैन्ड के एक गाँव का यह विवरण :

"कसाई, श्री विल्मर डिन्ग्स, अपनी गाड़ी के पास खड़े हुए और पाँच बिल्लियों से घिरे हुए।.........श्री विल्मर डिन्ग्स न केवल रोज़ गाँव को ताज़ा सामान पहुँचाते थे, बल्कि साथ ही, सब बच्चों को तौलते भी थे। शायद ही कोई बच्चा हो जो रेशमी रूमाल में बाँध कर उनकी तराजू पर न टाँगा गया हो।.........पिछले दिनों उन्होंने एक दर्जिन से विवाह किया था जो 'डन्स्टेबिल (इंगलिस्तान का एक नगर) के टोप, चोटियाँ, जाली की वस्तुएँ और रंगे हुए तिनके' बेचती थी, और विवाह के बाद वे पड़ोस के एक कस्बे में पत्नी की हत्या करने के कारण एक व्यक्ति को फाँसी लगते देखने गये थे। उनके कसाई-खाने के बाहर बैल की सींग का एक विशाल जोड़ा लगा हुआ था और उसके पास ही चमड़ा साफ़ करने की बड़ी-बड़ी खन्दकें थीं जिनके बारे में सभी स्कूली लड़कों का ख्याल था कि उनमें खून भरा रहता है!"

अथवा, अगर हम मार्क ट्वेन का ज़िक्र करें तो उनकी तुलना ओलिवर वेन्डेल होल्म्स से की जा सकती है, जिन्होंने १८६१ में एक उपन्यास 'एलसी वेनर' प्रकाशित किया था। इसमें, नायक द्वारा आत्म रक्षा में ठोकर मारने पर, एक भयानक कुत्ता—

"स्कूल के खुले हुए दरवाजे से बड़े ही दयनीय ढंग से पें पें करता भागा और उसकी छोटी सी दुम उसी तरह चिपक गयी जैसे बन्द करने पर उसके मालिक के चाकू का छोटा, टूटा हुआ फल।"

ट्वेन के 'टॉम सॉयर' (१८७६) में एक झबरा गिरजाघर में प्रार्थना के समय एक कीड़े पर बैठ जाता है, और फिर 'बीच के रास्ते से तेज़ी से भागता है'। मूलतः इस वाक्य में आगे था कि 'उसकी दुम इस तरह दबी हुई थी जैसे कोई सिटकिनी'। किन्तु इस बाद के अंश के बारे में ट्वेन के मित्र और सलाह-कार डब्ल्यू० डी० हॉवेल्स ने पांडुलिपि के हाशिये पर लिखा, 'बहुत ही अच्छा, लेकिन कुछ कुरुचिपूर्ण।' आपत्तिजनक अंश हटा दिया गया। और अगर हॉवेल्स ने आपत्ति न की होती तो भी बहुत सम्भव है कि ट्वेन स्वयं इसे काट देते क्योंकि 'ब्राह्मणों' से भी कहीं अधिक उन्हें स्वयं 'सुरुचि' की चिन्ता थी!

संक्षेप में, 'ब्राह्मणों' का पैरिंगटन द्वारा हर बात में मीन-मेख निकालने वाले, गैर-अमरीकी रूप में चित्रण, एक विकृति— है अगर हम पैरिंगटन की कुछ कसौटियों को स्वीकार भी कर लें, तो 'ब्राह्मणों' की निन्दा करने के साथ अन्य बहुतेरे अमरीकियों की भी निन्दा करनी पड़ेगी। अगर उनमें से कोई भी गुलामी-प्रथा का कट्टर विरोधी नहीं था, तो भी संघर्ष के परिणाम के सम्बन्ध में वे बहुत चिन्तित थे। लॉन्गफेलो ने जॉन ब्राउन जैसे उपद्रवी की अपनी डायरी में प्रशंसा की और उनके तथा होल्म्स के पुत्र युद्ध में घायल हुए। जहाँ तक 'देशी' साहित्य का सम्बन्ध है, पार्कमैन ने भी, जनसाधारण के प्रति अपनी अरुचि के बावजूद, 'दी लाइफ़ ऑफ़ डेविड क्रॉकेट' और 'दी बिग बियर ऑफ़ आरकन्सास' जैसे पुस्तकों की प्रशंसा की, 'जो जनता के अशिक्षित वर्ग से निकली हैं, या उसके अनुकूल हैं', जब कि 'साहित्य के अधिक सभ्य क्षेत्रों में हमें शैली का सौन्दर्य तो बहुत मिलता है, किन्तु विचारों की मौलिकता बहुत कम—ऐसी रचनाएँ जो उतनी ही आसानी से किसी अंग्रेज की कृति मानी जा सकती हैं, जितनी किसी अमरीकी की।'

'ब्राह्मणों' की ओर से सफ़ाई देते हुए पैरिंगटन की विपरीत दिशा में गलती करने का खतरा है। निश्चय ही, जहाँ तक कवि—'ब्राह्मणों' का प्रश्न है, उनकी रचनाओं में बहुत कम ऐसी हैं जिनका प्रभाव अब भी शेष है। किन्तु इस दुर्बलता की पूरी जिम्मेदारी केवल बोस्टन पर ही डालना गलत होगा। क्या यह कवि का स्थान-च्युत होना नहीं है, जो उन्नीसवीं शताब्दी के इंगलिस्तान में भी उतना ही दिखाई देता है, जितना अमरीका में? लॉन्गफ़ेलो, लॉवेल, और होल्म्स अंग्रेज़ पाठकों में, इस कारण लोकप्रिय नहीं थे कि वे जानबूझ कर गैर-अमरीकी ढंग से अंग्रेज पाठकों को लक्ष्य करके लिखते थे, बल्कि इस कारण कि कविता के सम्बन्ध में उनकी दृष्टि अंग्रेज़ (और अमरीकी) सभ्य-समाज द्वारा समर्थित दृष्टि के बहुत निकट थी। टेनिसन जैसे व्यक्ति में स्थान-च्युत होने की यह प्रक्रिया उनकी कविता और उनके निजी व्यवहार के बीच की गहरी खाई में व्यक्त होती है—पहली बहुत ही सुन्दर है, और दूसरे में तम्बाकू, बीयर और गँवारू बोली का एक असभ्य मिश्रण है। इसका यह अर्थ नहीं कि टेनिसन या 'ब्राह्मण' लेखकों को इसकी विशेष चिन्ता थी कि वे जैसा बोलते थे वैसा लिखते

नहीं थे—पूरी तरह किस लेखक ने कभी भी ऐसा किया है ? किन्तु 'ब्राह्मण' लेखकों के साथ दूसरे अध्याय में बताई गयी अमरीकी उलझनें थीं—वे न शिष्ट भाषा को पूर्णतः अपने उपयुक्त पाते थे न लोक भाषा को। इस समस्या को सारे अमरीका की समस्या कहा जा सकता है। बोस्टन की विशिष्ट कठिनाई शायद यह थी कि न्यू-इंगलैन्ड की ऐन्द्रिकताहीन निष्ठा की परम्परा ने उसकी भाषा को आवश्यकता से कुछ अधिक शिष्ट बना दिया। इस अर्थ में हम पैरिंगटन से सहमत हो सकते हैं कि 'ब्राह्मण' लेखकों का प्रभाव सब मिलाकर अवांछित परिष्कार का पड़ता है। उस युग में इंगलिस्तान और अमरीका दोनों में ही व्याप्त इस दोष में जुड़ी हुई बोस्टन की अतिरिक्त विशिष्टताएँ अपने युग में उनकी विशाल सफलता का कारण थीं, और इस युग में हम तक अपनी बात पहुँचाने में उनकी असफलता का कारण भी हैं।

लॉन्गफ़ेलो के पास, जो उनमें सर्वाधिक सफल थे, हमारे लिए क्या है ? गद्य में, 'हाइपेरियों' और 'कावानाग़' जैसे दुर्बल उपन्यास—सब मिला कर दम्भपूर्ण, यद्यपि बीच-बीच में आनन्ददायक सहजबुद्धि भी है। कविताओं में, छोटे-छोटे गीतों से लेकर ऊँचे लक्ष्य वाली लम्बी कविताओं तक— 'एवान्जेलीन', 'हियावाथा' और दाँते का अनुवाद—बहुसंख्यक रचनाएँ। जैसा पो[1] और ह्विटमैन ने (कुछ शर्तों के साथ) स्वीकार किया, लॉन्गफ़ेलो में प्रतिभा की कमी नहीं थी। उनके पद्य में अस्वाभाविक खिंचाव नहीं था, क्योंकि उनका शब्द-भंडार और उनके छन्द उनमें प्रस्तुत अर्थ के लिए हमेशा पर्याप्त होते थे। इसके विपरीत शिल्प की दृष्टि से, शौकिया कवियों में मेल्विले सर्वाधिक अकुशल हैं, यद्यपि उनमें अर्थ की गुरुता निस्संदेह अधिक है। लॉन्गफ़ेलो में एक सीमित प्रकार की मौलिकता भी थी। उन्होंने युरोपीय साहित्य के भंडार में मेहनत के साथ खोज की और काफी मात्रा में रोचक सामग्री को प्रकाश में लाये। इर्विङ्ग की भाँति, उन्होंने अमरीका को उसका अपना लोक-साहित्य प्रदान करने की भरसक चेष्टा की। जनवरी १८४० में उन्होंने लिखा कि उन्होंने—

---

१. लॉन्गफ़ेलो ने अपनी डायरी ('जर्नल') में लिखा (२४ फ़रवरी १८४७):
"छह मात्राओं के छन्द में हार्वर्ड का एक प्राध्यापक सौम्यता से गाता है;
पाँच मात्राओं के छन्द में आलोचक पो उसकी निन्दा करते हैं।"

"एक नये क्षेत्र में कदम रखा है, यानी लोकगीत; एक पखवाड़े पूर्व के बड़े तूफान में 'नार्मन्स वू' की चट्टानों पर 'हेस्पेरस जहाज के विनाश' से आरम्भ करके......मेरा विचार है कि मैं और लिखूंगा। यहाँ न्यू-इंगलैन्ड में 'राष्ट्रीय लोकगीत' एक अछूता क्षेत्र है और वड़ी विशाल सामग्री है।"

उन्होंने और लिखा, जिसके परिणाम भी सन्तोषजनक हुए—उदाहरण के लिए, वहुत कम अमरीकी लड़के ऐसे होंगे जिनका 'पॉल रेवियर्स राइड' से परिचय न हुआ हो। लेकिन 'राष्ट्रीय' लोकगीत ने वस्तुत: उन्हें आकर्षित नहीं किया। 'राष्ट्रीय' साहित्य की आवश्यकता सम्वन्धी अनन्त वहस को वे हँसी और सन्देह की दृष्टि से देखते थे। विरोध अमरीका-युरोप का नहीं था, वल्कि 'काव्य के मेरे आदर्श आन्तरिक विश्व और गद्य के वाह्य, स्थूल विश्व' का था। 'कावानाग़' से दिये गये उद्धरण से पता चलता है कि वाह्य विश्व ने भी कभी-कभी उन्हें आकर्षित किया। किन्तु काव्य के विश्व को वे अधिक अनुकूल पाते थे, और चाहे उन्होंने युरोप के लिए लिखा या अमरीका के लिए, वास्तविकता की अधिक चिन्ता उन्होंने नहीं की। उन्होंने 'पश्चिम अमरीका' की यात्रा कभी नहीं की, और उसकी जरूरत भी नहीं समझी (उनकी अपनी दृष्टि के अनुसार हम उन्हें दोष भी नहीं दे सकते)। जब उन्होंने 'एवान्जेलीन' में मिसीसिपी का वर्णन करना चाहा तो वे वान्वर्ड द्वारा बनाया नदी का वृहद चित्र देख कर ही सन्तुष्ट हो गये, जिसकी उन दिनों पास में ही चलती-फिरती प्रदर्शनी हो रही थी। 'हियावाथा' की सामग्री उन्होंने स्कूलक्राफ़्ट (आदिवासी जीवन के एक विशेषज्ञ) और अन्य सूत्रों से ली, और उस कविता का छन्द—जिसे उन्होंने विपरीत टीकाओं के वावजूद अपनाये रखा—फिनलैन्ड का था। जब उन्होंने 'माइ लॉस्ट यूथ' में अपने लड़कपन के वारे में लिखा, तो पोर्टलैन्ड, मेन राज्य सम्वन्धी उनकी स्मृति पर दांते का प्रभाव था। 'सीएड लाटेरा डोव नाटो फुई, सुला मैरिना' अंग्रेजी में 'ऑफेन आइ थिन्क ऑफ दी व्यूटीफ़ुल टाउन, दैट इज़ सीटेड बाइ दी सी' (बहुधा मैं उस नगर के वारे में सोचता हूँ, जो समुद्र के किनारे वसा है) वन गया। और सहगान—

> "लड़के की मर्ज़ी पवन की मर्ज़ी होती है,
> "और यौवन के विचार लम्बे, लम्बे विचार होते हैं—"

हर्डर द्वारा लैपलैन्ड के गीत के जर्मन भाषा में किये गये अनुवाद से लिया गया है—

"नैवेनविल इस्ट विन्ड्सविल
जुंगलिंग्स जेडांकेन लैन्ग जेडांकेन।"

ऐसे रूपान्तरों में, जो कुछ आधुनिक लेखकों के लिए वरदान सिद्ध हुए हैं, कोई बुराई नहीं। किन्तु एज़रा पाउन्ड और टी० एस० इलियट ने जहाँ रूपान्तर (या प्रत्यक्ष उद्धरण) का प्रयोग उसके सम्बन्धात्मक प्रभाव के लिए किया है, वहाँ लॉन्गफ़ेलो के साथ यह केवल एक विविध साहित्यिक संग्रह का अंग मात्र प्रतीत होता है। पाठक सामान्यत: इस बात से अनजान रहता है कि कोई चीज़ उधार ली गयी है। फिर भी लॉन्गफ़ेलो में खिचड़ीपन की हल्की सी गन्ध मिलती है। उदाहरण के लिए, 'हियावाथा' के आदिवासी इस कारण अवास्तविक नहीं हैं कि उन्होंने जाकर कुछ आदिवासियों को सचमुच देखा नहीं, वरन् इस कारण कि वे सृजनात्मक कल्पना की नहीं, रोमानी कल्पना की उपज हैं। अत: उनमें एक हास्यास्पद प्रकार की सामयिकता है, जैसे पुराने फ़ैशनों के चित्र। व्यंग्यपूर्ण नक़ल उन पर हावी हो जाती है, जैसा ह्विटमैन के स्तर के कवि के साथ नहीं हो पाता—

"महान मुजोकिविस को उसने मार डाला।
चमड़े से उसने अपने दस्ताने बनाये,
रोयें वाला हिस्सा अन्दर करके बनाया
और चमड़ी का अन्दर वाला हिस्सा ऊपर रखा।"

समय लॉन्गफ़ेलो के प्रति कठोर रहा है। उनके 'ब्राह्मणवाद' के कारण नहीं, वरन् इस कारण कि अपनी पीढ़ी की आवश्यकताओं को तो उन्होंने भली-भाँति पूरा किया, पर उनके ऊपर नहीं उठ सके। जैसा एमर्सन ने शिष्ट किन्तु पैनी दृष्टि से 'हियावाथा' के बारे में कहा था, 'आपकी पुस्तकें पढ़ते हुए मुझे हमेशा एक बात का सन्तोष सबसे अधिक रहता है—कि मैं सुरक्षित हूँ। मैं ऐसे हाथों में होता हूँ जिनके कौशल का स्तर विभिन्न होता है, किन्तु सर्वप्रथम वे सुरक्षित हाथ हैं।'

लॉवेल भी धुंधले पड़ गये हैं। किन्तु उनकी सभी रचनाओं का रंग उड़ गया हो ऐसा नहीं है। 'दी फ़ेबिल फ़ॉर क्रिटिक्स' (१८४८) में समकालीन लेखकों के बारे में चुस्त और पैनी दृष्टि वाली बातें कही गयी हैं। उदाहरण के लिए ह्विटिर के बारे में—

"मन का ऐसा उत्साह जो सामान्य उत्तेजना और शुद्ध प्रेरणा का अन्तर नहीं जानता"— (और स्वयं लॉवेल के बारे में भी, क्योंकि न्यू-इंगलैन्ड की विशिष्टता के अनुसार वे स्वयं अपने सबसे अच्छे आलोचक हैं)। 'बिगलो पेपर्स' के कुछ अंश, जिनमें मनुष्य जाति पर त्वरित, क्रुद्ध या हास्यपूर्ण टीकाएँ हैं, आज भी जीवन्त हैं। उनके कुछ साहित्यिक निबन्ध अच्छे हैं— उदाहरण के लिए चॉसर और एमर्सन सम्बन्धी— और अधिकांश निबन्ध पठनीय हैं। कविताएँ और निबंध दोनों में ही ऐसे चुस्त वाक्य और फ़िकरे भरे पड़े हैं जिनमें तत्काल मज़ा आता है—

"(वर्ड्सवर्थ) वर्ड्सवर्थशायर के इतिहासकार थे"
"(थोरो) प्रकृति का निरीक्षण ऐसे जासूस की
भाँति करते थे जिसे गवाही देनी हो"

—यद्यपि अधिक निकट से जाँचने पर वे आमतौर पर नहीं टिक पाते। अपने जीवन के अन्तिम कुछ वर्षों में वे अमरीका के सर्वाधिक प्रतिष्ठित साहित्यकार थे, जिन्हें ऑक्सफ़ोर्ड ने प्राध्यापक का पद प्रदान करना चाहा और जो ऐडेलीन स्टीफ़ेन (बाद में वर्जिनिया वुल्फ़ के नाम से अधिक विख्यात) के धर्म-पिता थे।

आज वे मुख्यतः एक ऐसे व्यक्ति के रूप में रोचक हैं—और सचमुच बहुत ही रोचक—जिसका जीवन अमरीकी साहित्य के सभी मुख्य पक्षों पर प्रकाश डालता है। युवक के रूप में लोकतन्त्र में, और ग़ुलामी-प्रथा के विरोध में उनका विश्वास आवेशपूर्ण था। प्रौढ़ावस्था में वे हार्वर्ड में प्राध्यापक थे और 'अटलांटिक मंथली' तथा 'नॉर्थ अमेरिकन रिव्यू' के सम्पादन में भी सहायता करते थे। वय अधिक हो जाने पर वे अनुदारवादी प्रतीत होते थे—एक 'ब्राह्मण' जो हेनरी जेम्स को लिख सकता था कि, 'आमतौर पर, सर्वोत्तम समाज जो मैंने देखा,

वह कैम्ब्रिज, मॅसाचुसेट्स में था; जिसे ह्विटमैन में कुछ नजर नहीं आता था और जिसे खेद था कि वर्ड्सवर्थ ने 'पहले से "शास्त्रीय वारीकियों के व्यापार" को नहीं अपनाया। यही चीज़ भी जो लैन्डॉर की अतुकान्त कविता को वह कठिन सौम्यता और अन्तर्निहित शक्ति प्रदान करती है,......जिसे वर्ड्सवर्थ कभी नहीं पा सके।' एक सुसंस्कृत भद्रपुरुष के रूप में लॉवेल वहुद्देशीयता का अनुभव करना पसन्द करते थे। युरोपीय साहित्य एक ऐसा क्षेत्र था जिसमें सर्वश्रेष्ठ लेखकों को वे उतनी ही अच्छी तरह जानते थे जैसे सर्वोत्तम होटलों को, और क्षेत्रीय व्यंजनों को, और उनके पृष्ठ साहित्यिक सन्दर्भों से भरे पड़े हैं। राष्ट्रीय अमरीकी साहित्य का विचार उन्हें भी उतना ही मूर्खतापूर्ण लगता था जितना लॉन्गफ़ेलो को। जैसा उन्होंने एक सामान्य कोटि के अमरीकी कवि जेम्स गेट्स पर्सिवल की व्यंग्यपूर्ण समीक्षा में कहा—

"अगर वह छोटी-सी नदिया ऐवन शेक्सपीयर को उत्पन्न कर सकी थी, तो मिसीसिपी के सशक्त गर्भ से हम किसी दैत्य की अपेक्षा कर सकते हैं! भौगोलिक वास्तविकता ने पहली वार कला की दसवीं और सर्वाधिक प्रेरणादायक देवी के रूप में अपना उपयुक्त स्थान ग्रहण किया।"

किन्तु एक अमरीकी के रूप में लॉवेल को इसमें कभी सन्देह नहीं रहा कि उनका देश दूसरों को वहुत कुछ दे सकता है। 'विगलो पेपर्स' के दूसरे क्रम में, जो गृह-युद्ध के दौरान लिखा गया, वे 'जॉन वुल' को ऐसे शब्दों में सम्वोधित करते हैं जिन्हें किसी भी तरह अंग्रेज़-प्रेमी नहीं कहा जा सकता—

"इतना वड़ा क्यों वोलो जॉन,
आन-सम्मान के वारे में, जब मतलव है
कि तुम्हें जरा परवाह नहीं जॉन,
सिवाय दस प्रतिशत के वारे में ?"

और अपने निवन्ध 'ऑन ए सर्टेन कॉन्डेसेन्शन इन फॉरेनर्स' में वे स्पष्ट कर देते हैं कि वे अमरीकी हैं— यद्यपि युरोपीय साहित्य के सभी उपयुक्त उद्धरणों के साथ। वस्तुतः, कुछ अन्य ब्राह्मणों की भाँति (और अपने कूपर की भाँति), उनकी मजबूरी थी कि अपने देशवासियों के समक्ष भद्रता की वकालत करें और

युरोपीय लोगों के समक्ष अपने देश के अधिक अनगढ़ गुणों की। प्रौढ़ता प्राप्त करने पर वे होल्म्स और 'ब्राह्मण' समूह के अन्य लोगों में शामिल हो गये, इस विश्वास के साथ कि बोस्टन-कैम्ब्रिज में दोनों ही विश्वों का सर्वोत्तम अंश विद्यमान है फिर भी, लेखक के रूप में वे पूर्णतः किसी भी एक विश्व में स्थान नहीं बना सके और इस कारण कभी अभिव्यक्ति का सर्वांग-पूर्ण माध्यम नहीं पा सके। इस प्रकार 'मैसन ऐन्ड स्लिडेल : ए यान्की आइडिल' में ये पंक्तियाँ हैं—

> "ओ स्ट्रेन्ज न्यू वर्ल्ड, देट यिट वास्ट नेवर यंग,
> हूज़ यूथ फ्रॉम दी वाइ ग्रिपिन नीड वाज़ रंग,
> ब्राउन फ़ाउन्डलिंग ऑ' दी वुड्स हूज़ बेबी-बेड
> वाज़ प्राउल्ड राउन वाइ इन्जन्स क्रैकलिन ट्रीड।......"

(ओ अपरिचित नये विश्व, जो फिर भी कभी युवा नहीं रहा, तेरी युवावस्था अनिवार्य आवश्यकता ने तुझसे छीन ली, वनों के भूरे शिशु, जिसके पालने के चारों ओर आदिवासियों की पद-ध्वनियाँ घूमती थीं।......)

ये पंक्तियाँ एक पुरानी कविता 'दी पावर ऑफ़ साउन्ड : ए राइम्ड लेक्चर' की कुछ पंक्तियों का संशोधित रूप हैं—

> "ओ स्ट्रेन्ज न्यू वर्ल्ड, दैट येट वास्ट नेवर यंग,
> हूज़ यूथ फ्राम दी वाइ टाइरेनस नीड वाज़ रंग,
> ब्राउन फाउन्डलिंग ऑफ़ दी फॉरेस्ट, विद गॉन्ट आईज़,
> ऑर्फन ऐन्ड एयर ऑफ़ ऑल दी सन्चुरीज़।......"

(ओ अपरिचित नये विश्व, जो फिर भी कभी युवा नहीं रहा, तेरी युवावस्था निर्मम आवश्यकता ने तुझसे छीन ली, वनों के भूरे शिशु, परेशान आँखों वाले, अनाथ और सारी शताब्दियों के उत्तराधिकारी।......)

कौन-सी पंक्तियाँ ज़्यादा अच्छी हैं, इस पर बहस हो सकती है। बोली में लिखी गयी पंक्तियाँ अधिक अनौपचारिक हैं— 'टाइरेनस' की अपेक्षा 'ग्रिपिंग' अधिक सबल शब्द है। फिर भी बोली के शब्द इन पंक्तियों के लिए बहुत उपयुक्त नहीं प्रतीत होते। मूल के स्थान पर 'दी इन्जन्स क्रैकलिन ट्रीड' का प्रयोग दुर्भाग्यपूर्ण है। और वस्तुतः बोली में सब मिला कर बनावट की ध्वनि है।

कुछ आगे चल कर लेखक उसे छोड़ देता है और शिष्ट रीति से 'अधीन समुद्र के केश' ('वासल ओशन्स मेन') की बात करता है, किन्तु फिर शीघ्र ही सँभल जाता है। दोनों ही रूपों में कौशल है, किन्तु दोनों ही दुर्बल हैं। अन्य 'ब्राह्मणों' में भी ऐसा ही द्वैत है, यद्यपि इतना स्पष्ट नहीं— उदाहरण के लिए इतिहासकार प्रेस्कॉट को ले सकते हैं। उनके पहले विलियम प्रेस्कॉट नाम की तीन पीढ़ियाँ हार्वर्ड में उनके कमरे में रह चुकी थीं। उनका परिवार एक प्राचीन सामन्ती परिवार था। उनकी शैली किसी अंग्रेज़ की शैली से अभिन्न थी। फिर भी, वे अंग्रेज नहीं थे— वे एक 'ब्राह्मण' थे जिसे इंगलिस्तान के दृश्य देख कर घर की याद आती थी, 'एक ऊँची-नीची बाड़, या कोई पुराना ठूँठ········यह दिखाने के लिए कि मनुष्य का हाथ प्रकृति के केशों में बहुत तेजी से कंघी नहीं करता रहा। मुझे लगा कि मैं अपने प्रिय, वन्य अमरीका में नहीं था।'

कुछ अधिक प्रतिभा होने पर शायद लॉवेल 'ब्राह्मणवाद' द्वारा आरोपित सीमाओं को पार कर जाते। किन्तु जैसी स्थिति थी— और जैसा शायद ऊपर की पंक्तियों से संकेत मिलता है— पद्य-रचना उनके लिए बहुत आसान थी। एक के बाद एक छन्द आते-जाते हैं, फिर भी उनके चतुर दिमाग़ में विषय समाप्त नहीं होता। उनका अति-प्रशंसित 'हार्वर्ड कॅमेमोरेशन ओड', बहुत अधिक पंक्तियों में, बहुत अधिक आकर्षक और बहुत अधिक सुखमय है। रुचि की दृष्टि से वह निर्दोष है। किन्तु पीड़ा और सफलता दोनों को ही बड़ी आसानी से समझा दिया गया है। लॉवेल अपना दोष जानते थे। लगभग बीस वर्ष पहले उन्होंने लॉन्गफ़ेलो को लिखा था कि 'फ़ेबिल फ़ॉर क्रिटिक्स' समाप्त होने के बाद कुछ समय के लिए वे कविता लिखना बन्द कर देंगे क्योंकि वे 'काफ़ी धीमे' नहीं लिख पाते थे।

यही बात, आमतौर पर, लॉवेल के मित्र ओलिवर वेन्डेल होल्म्स के लिए कही जा सकती है। वे भी अनायास पद्य-रचना कर सकते थे, भाषा और बोली की समस्याओं में उनकी गहरी दिलचस्पी थी, श्लेष और चुस्त फ़िकरे उन्हें बहुत पसन्द थे, और वे अपने को एक भद्र-पुरुष समझते थे। इसके अतिरिक्त वे वैज्ञानिक भी थे। और जैसा प्रसूति-कालीन ज्वर पर एक महत्वपूर्ण लेख लिखने वाले व्यक्ति के लिए उचित था, रोमानी धारणाओं को वे कुछ तिरस्कार

की दृष्टि से देखते थे। पोप, गोल्डस्मिथ और कैम्पबेल उनके प्रिय कवि थे। उनके युग का शान भरा सौन्दर्य और उग्रता, दोनों ही उन्हें अच्छे लगते थे। 'रहस्यवाद' शब्द का प्रयोग वे आलोचनात्मक रूप में करते थे। उन्होंने कहा कि, 'कल्पनाशील लेखक का लक्ष्य प्रभाव उत्पन्न करना होता है जबकि वैज्ञानिक लेखक का लक्ष्य सत्य होता है।' उनका यह मतलब नहीं था कि कल्पना के लिए कोई स्थान नहीं, किन्तु यह कि उसे विज्ञान का एक मनमौजी अधीनस्थ होना चाहिए। उनके 'निरंकुश व्यक्ति' ने कहा, 'जीवन ऑक्सीजन और भावनाओं के संचार से क़ायम रहता है' और उनकी रचनाओं में भी ऐसे ही खिचड़ी है। एक सिरे पर उनकी भोजों और कॉलेज गोष्ठियों के लिए समय-समय पर लिखी गयी कविताएँ और हल्के-फुल्के संवाद हैं। ('प्रेम की सारी कला किसी भी विश्वकोष में क़िलेबन्दी शीर्षक के अन्तर्गत पढ़ी जा सकती है')। दूसरे सिरे पर मानवी व्यवहार में वैज्ञानिक खोज के उपयोग में उनकी रुचि है। इस प्रकार, अपने उपन्यासों 'एलसी वेनर', 'दी गार्जियन ऐन्जेल' और 'ए मॉर्टल ऐन्टीपैथी' में वे हल्के-फुल्के स्थानीय रंगों को ऐसे विषयों में मिश्रित करते हैं, जो अत्यधिक महत्व के हो सकते हैं— उन सभी का सम्बन्ध इस प्रश्न से है कि मनुष्य कहाँ तक एक स्वतन्त्र नैतिक कर्त्ता है। एलसी वेनर बुरी है, किन्तु यह बुराई उसे विरासत में मिली है (हॉथॉर्न की एक कहानी के समान, विचित्र ढंग से, उसकी माँ के रक्त में प्रविष्ट साँप के ज़हर के फलस्वरूप), और इस कारण वह 'दोषी नहीं' हैं। अन्य दोनों उपन्यासों के मुख्य पात्रों का व्यवहार भी इसी प्रकार पूर्व-निश्चित है। तब, क्या हम स्वयं अपने कार्यों के लिए उत्तरदायी हैं? क्या समाज को हमें दण्डित करना चाहिए? ऐसे सन्देह, इस विश्वास के साथ मिल कर कि समाज एक धोखा है, शताब्दी के अन्तिम वर्षों के महान प्रकृतवादी लेखकों को पीड़ित करते रहे। किन्तु होल्म्स के लिए समाज का अर्थ था बोस्टन, वह नगर जिसके वे नगर-कवि थे। निजी मज़ाक, बातचीत और भोजन में स्वाद लेने का रस्मीपन, आत्म-सन्तोष की भावना, अन्तर्निहित (और निस्संदेह सुसभ्य) द्वेष का भी एक हल्का-सा पुट— ये ऑक्सफ़ोर्ड और कैम्ब्रिज में भी सर्वथा अज्ञात नहीं हैं। शायद ये हर बौद्धिक समुदाय का अंग होते हैं। किसी भी सूरत में, जब हमसे कहा जाता है कि अमरीकी लेखक किसी सँभालने लायक़ आकार का

क्षेत्र न लेकर, एक पूरे महाद्वीप को अपना क्षेत्र बनाने में, अवांछित सीमा तक अधिक संख्या में ह्विटमैन का अनुकरण करते हैं, तो होल्म्स और बोस्टन को दोष देना कुछ अनुचित प्रतीत होता है, विशेषतः इसलिए कि उन्हें उस स्थान से प्यार था। किन्तु होल्म्स को हम दोषमुक्त भले ही कर दें, उन्हें महान लेखक नहीं बना सकते। उनकी रचनाएँ अस्थायी हैं। उनकी सर्वोत्तम कविताएँ भी, 'दी डीकन्स मास्टरपीस', या वह शानदार 'वन हॉस शे', चतुर, हल्की-फुल्की कविता से अधिक कुछ विशेष नहीं है। अन्य एक कविता, जिससे मुख्यतः उनकी ख्याति है, 'दी चैम्बर्ड नॉटिलस',—लॉन्गफ़ेलो की 'साम ऑफ़ लाइफ' की भाँति—उद्घोषात्मक और स्वर-माधुर्य से भरी है—और प्रभावहीन है। होल्म्स के उपन्यासों में पर्याप्त केन्द्रीकरण नहीं है। उनमें एक जिज्ञासु दिमाग विभिन्न दिशाओं में हाथ-पैर मारता नज़र आता है। 'ब्रेकफ़ास्ट टेबिल' ग्रन्थों में भी वही दोष है। कुछ अध्यायों के बाद पाठक ऊबने लगता है और सोचने लगता है कि ये पीकॉक या 'ट्रिस्टम शैन्डी' जैसे अच्छे क्यों नहीं हैं। उनका स्तर डब्ल्यू० एच० मैलॉक की रचना 'न्यू-रिपब्लिक' का सा प्रतीत होता है, किन्तु उनमें यह अन्दाज़ लगाने का मज़ा नहीं है कि कौन पात्र किसकी नक़ल है। 'ब्रेकफ़ास्ट टेबिल' ग्रंथों में पात्र हैं होल्म्स और अभ्यास में उनके सहयोगी—होल्म्स बड़ी आसानी से उनको हरा देते हैं, जैसे किसी प्रश्नावली कार्यक्रम में कोई विशेषज्ञ।

लॉंगफ़ेलो, लॉवेल, होल्म्स,—तीनों ही अपने युग के लिए महान, जिनका आकार बाद में घट गया। उनकी रचनाओं में गुरुता नहीं है। यह गुण हमें 'ब्राह्मण' इतिहासकारों प्रेस्कॉट, मोटले और पार्कमैन में मिलता है। मेहनत से काम करने की कोई आर्थिक आवश्यकता न होने पर भी, ऐसा प्रतीत होता है कि वे न्यू-इंगलैन्ड के उस वातावरण के दबाव से प्रभावित हुए जो उद्यम को प्रेरित करता था। (कहा जाता है कि एक अंग्रेज़ यात्री के शिकायत करने पर कि अमरीका में फ़ुरसत वाला कोई वर्ग नहीं है, बोस्टन की एक मेज़बान महिला ने उत्तर दिया, 'हाँ, हमारे यहाँ है तो, लेकिन हम उन्हें निठल्ला कहते हैं')। उसी वातावरण ने सम्भवतः उन्हें ऐतिहासिक अध्ययन के लिए प्रेरित किया। मोटले उपन्यासकार होना अधिक पसन्द करते, किन्तु दो असफल प्रयासों के बाद, और साहित्यिक आलोचना के कुछ कम असफल प्रयासों के बाद, वे इस नतीजे पर

पहुँचे कि उपन्यास के बजाय (जो 'घुड़सवारों' का क्षेत्र है) उनका क्षेत्र इतिहास (जिसमें 'सफ़रमैना' की जरूरत है) होना चाहिए। पार्कमैन ने भी एक उपन्यास पर हाथ आज़माया ('वासल मार्टन', १८५६), किन्तु उसके रूखे आत्मकथात्मक परिणाम से स्पष्ट हो गया कि उनकी प्रतिभा का क्षेत्र कहीं और था। शायद ऐसा कहा जा सकता है कि न्यू-इंगलैन्ड की जो कमी सृजनात्मक लेखन को कुंठित करती थी, उसी ने अध्येयताओं और आलोचकों को प्रोत्साहित किया। समूचे अमरीकी साहित्य को लें, तो सर्वाधिक प्रभावशाली अंग शायद वह है जिसे 'सृजनात्मक' नहीं कहा जा सकता। यात्रा, राजनीतिक विवाद, जीवनी, संस्मरण, इतिहास—हर एक के अपने श्रेष्ठ ग्रन्थ हैं।

इतिहासकारों की यह त्रिमूर्त्ति उपयुक्त समय पर आयी। नये विश्व को विवरण लिखने वालों की आवश्यकता थी। जैरेड स्पार्क्स और जॉर्ज बैन्क्रॉफ्ट जैसे इतिहासकार अमरीकी लोकतन्त्र के विकास की यशोगाथा लिख रहे थे। किन्तु 'ब्राह्मणों' के रूप में, प्रेस्कॉट, मोटले, और पार्कमैन को संयुक्त राज्य अमरीका का राजनीतिक इतिहास लिखने में दिलचस्पी नहीं थी। ऐसा करने पर वे शायद दलीय प्रचारक प्रतीत होते। विषय की खोज करते हुए प्रथम दो स्पेनी इतिहास की ओर आकर्षित हुए। अध्ययन के इस क्षेत्र को लोकप्रिय बनाने में इर्विंग और टिकनॉर सहायक हुए थे। टिकनॉर ने प्रेस्कॉट के प्रारम्भिक कार्यों का निदेशन किया और इर्विंग ने कोर्टेस द्वारा मेक्सिको विजय का विषय उनके लिए छोड़ दिया। प्रेस्कॉट ने अपनी बारी में 'राइज़ ऑफ़ दी डच रिपब्लिक' की रचना में मोटले की सहायता की, यद्यपि वे स्वयं फ़िलिप द्वितीय के शासन काल के इतिहास पर कार्य कर रहे थे, और इस कारण 'अपने विषय के सर्वोत्तम अंश' को अपने हाथ से निकल जाने दिया। पार्कमैन ने भिन्न विषय चुना। बाह्य जीवन में अत्यधिक रुचि रखने वाले स्नातकीय छात्र के रूप में उन्होंने कनाडा में प्रारम्भिक फ्रेन्च कार्य कलाप की कहानी लिखने का निश्चय किया था। धीरे-धीरे, अपनी रुचि विकसित होने पर उन्होंने—

"अपनी योजना का इस प्रकार विस्तार कर लिया कि उसमें अमरीका में फ्रान्स और इंगलिस्तान के संघर्ष का सारा इतिहास आ जाए, या दूसरे शब्दों में, **अमरीकी वन** का इतिहास— क्योंकि मैं उसे इसी दृष्टि से देखता था। मेरे

विषय ने मुझे बहुत अधिक आकर्षित किया और वन्य-प्रदेश के चित्र रात-दिन मेरे दिमाग़ में घूमते थे।"

इस प्रकार तीनों ने अपने विषय चुन लिए और धैर्य के साथ काम में जुट गये। तीनों के ही लिए, इतिहास साहित्य का एक अंग था। उनके विषयों की नाटकीयता ने ही— सोलहवीं शताब्दी में स्पेन का प्रसार, हॉलैन्ड में लोकतन्त्र और निरंकुशता का टकराव, 'अमरीकी वन का इतिहास'— उन्हें आकर्षित किया। वस्तुतः, सब ने अपने लक्ष्य का निर्देश करने के लिए 'नाटक' शब्द का प्रयोग किया। यद्यपि उन्होंने अपने लिए सचाई के ऊँचे स्तर स्थिर किये और सामग्री इकट्ठा करने में बड़ी मेहनत की, तथापि उन्होंने अपनी रचना को इस प्रकार प्रस्तुत किया जिसमें एक कहानी कह सकें, इस आशा से कि उसे स्कॉट के उपन्यासों जैसा रोचक बना सकेंगे। उन्होंने सामाजिक इतिहास सम्बन्धी अध्याय भी शामिल किये, किन्तु यथासम्भव अपने वर्णन को किसी प्रमुख पात्र से सम्बन्धित रखा—कोर्टेस, विलियम दी साइलेन्ट, पॉन्टिऐक। अपनी सर्वोत्तम पुस्तक 'दी कॉन्क्वेस्ट ऑफ़ मेक्सिको' की भूमिका में प्रेस्कॉट ने यह प्रश्न उठाया है कि नाटक को मेक्सिको के पतन के बाद कोर्टेस की मृत्यु तक आगे बढ़ाने में उन्होंने 'समय के पूर्व उद्घाटन' की ग़लती तो नहीं की। और यह विश्वास प्रकट किया है कि उन्होंने 'रुचि की एकता' को क़ायम रखा है।

तीनों ही लेखकों में विद्वत्ता और नाटकीय रुचि का मिश्रण सफल रहा है। इस कथन की कुछ सीमाएँ भी हैं। प्रोटेस्टेन्ट होने के कारण तीनों में ही—पार्कमैन में दूसरों से कम— कैथोलिक मत के प्रति असहिष्णुता की प्रवृत्ति है। प्रेस्कॉट की शैली स्वर-माधुर्य भरी है, यद्यपि अपनी डायरी में उन्होंने 'स्वर-माधुर्य से परेशान' होने की बात लिखी है। क्षोभ से वक्ष फूलते हैं, पात्रों की विस्तृत समीक्षाएँ हैं, 'मँजे हुए राष्ट्रों' की 'असभ्य' राष्ट्रों से तुलना की गयी है। मोटले अपनी बारी में अपने खलनायकों को अत्यधिक दुष्ट और अपने नायकों को नायकत्व के गुणों से अत्यधिक सम्पन्न बना देते हैं। वे (और उनसे कुछ कम प्रेस्कॉट) कभी-कभी अपनी सामग्री का उपयोग भी असावधानी से करते हैं। पार्कमैन अपने लेखन में कभी-कभी एक उद्धत स्वर

लयों में भली-भाँति खोज करके, वे तथ्य के दृढ़ आधार पर अपने विवरण का ढाँचा खड़ा करते हैं। फलस्वरूप अपने चरितनायकों के प्रति उनका उत्साह अनुचित या अतिनाटकीय नहीं प्रतीत होता। उनके पूर्वाग्रह, जो कुछ भी हैं, उन्हें भटका नहीं देते। 'मॉन्टकॉम ऐन्ड वुल्फ़' के कुछ अंश बने-बनाये ढाँचे की चमक-दमक के बहुत निकट आ जाते हैं। अन्यथा उनके पृष्ठ अतिरंजित वर्णनों से मुक्त हैं, यद्यपि कहीं भी नीरस नहीं हैं। वे प्रत्यक्ष, सक्षम, और कुशल रीति से बढ़ते चलते हैं। इसके पहले कि हम 'ब्राह्मणों' को मधुर और छिछला कह कर छोड़ दें, हमें फ्रांसिस पार्कमैन की ओर ध्यान देना होगा जिन्होंने वन्य-प्रदेश के अपने स्वप्न को दृढ़, ठोस और सन्तोषजनक इतिहास का रूप प्रदान किया।

अध्याय ७

अमरीकी हास्य और पश्चिम का उदय

ब्राह्मण लोग लेखन में और निजी रूप में, युरोप के समक्ष एक शिष्ट अमरीका को प्रस्तुत करते थे। इस पर युरोपीय लोगों की प्रतिक्रिया भी अनुकूल थी। ह्विटमैन द्वारा 'दी पोएट ऐन्ड हिज प्रोग्राम' (१८८१) में दिये गये उद्धरण के अनुसार लन्दन के 'टाइम्स' ने कहा कि प्रसिद्ध अमरीकी कवियों ने 'अंग्रेजी स्वर, वातावरण और मन:स्थिति को बिल्कुल मूल रूप में अपना लिया, और छिछले रूप में शिक्षित अंग्रेजी बुद्धि उन्हें उसी तरह अपना लेती है जैसे वे जन्म से अंग्रेज हों।' उन्हें आनन्द से पढ़ा जाता था। किन्तु उनकी रचनाओं में 'आरम्भ से अन्त तक प्रवाहपूर्णता के अभाव का घातक रोग था।' उदाहरण के लिए, जे० आर० लॉवेल 'की कला जब राजनीति से प्रेरित होती है, तो उसमें अमरीकी हास्य की धारा का वह निकलना सम्भव है। किन्तु शुद्ध काव्य के क्षेत्र में वे उतने ही गैर-अमरीकी हैं जितना न्यूडिगेट का कोई छात्र।' यहाँ 'टाइम्स' एक देशी अमरीकी साहित्य की आवश्यकता पर बहुत-कुछ वैसे ही विचार करता है, जैसे अमरीकी स्वयं करते थे और उसमें वैसी ही असंगति भी है। लॉन्गफ़ेलो और लॉवेल नव-अंग्रेज (अतः अमरीकी) थे न कि अंग्रेज और असंस्कृत रीति से लिखना (सिवाय कभी-कभी, जैसे 'बिगलो पेपर्स' में) उनके लिए उतना ही असम्भव था जितना लेसली स्टीफेन या मैथ्यू ऑर्नाल्ड के लिए। जब कोई असंस्कृत अमरीकी सामने आता तो अंग्रेज उसका प्रसन्नता से स्वागत करते किन्तु उसे वे (अमरीकी दृष्टि में अपमानजनक रूप में) पूर्णतः प्रतिनिधि मानते जबकि लॉवेल और लॉन्गफ़ेलो में कहीं कुछ नकलीपन था। मिसाल के लिए,

मोटले के स्थान पर इंगलिस्तान में राजदूत बन कर १८७० में एक कोई जनरल शेन्क आये। विद्वान और भद्रपुरुष के रूप में, मोटले एक स्वीकार्य राजदूत थे। किन्तु शेन्क ने ताश में 'ड्रॉ पोकर' का खेल आरम्भ करके, जिसे वे लम्बे अभ्यास के कारण बड़े निर्भय हो कर खेलते थे, लन्दन समाज में अत्यधिक लोकप्रियता प्राप्त कर ली। लेकिन दुर्भाग्यवश, जनरल शेन्क एक सन्देहास्पद खदान उद्योग के मामले में फँस गये, जिसमें उनके कई अंग्रेज़ परिचितों को बड़ी हानि उठानी पड़ी। उन्हें वापस बुला लिया गया और अंग्रेज़ों द्वारा एकत्र ऐसे प्रमाणों की लम्बी सूची में उनको भी जोड़ लिया गया कि अमरीकी, भले ही विचित्र हों, असभ्य भी हैं।

फिर भी, अधिकांश अमरीकियों की अपेक्षा, एक सचमुच स्थानीय अमरीकी साहित्य के चिन्हों का स्वागत करने के लिए अंग्रेज लोग अधिक उत्सुक थे (चाहे कुछ मामलों में, केवल अमरीकी जीवन सम्बन्धी अपनी पूर्व-धारणाओं को पुष्ट करने के लिए)। डब्ल्यू० एम० रॉसेटी के प्रयत्नों के फलस्वरूप ह्विटमैन को अपने देश की अपेक्षा इंगलिस्तान में कुछ अधिक प्रशंसा मिली। और गृह-युद्ध व उसके बाद के वर्षों में असली अमरीकीपन के लिए अंग्रेजों की भूख को पर्याप्त सामग्री मिली। आर्टेमस वार्ड के भाषण और 'पंच' में प्रकाशित रचनाएँ जोक्विन मिलर (असली नाम सिन्सिनाटस) का व्यक्तित्व, जिन्हें, 'ओरीगॉन का बायरन' कहा गया, ब्रेट हार्ट की खदान और सीमान्त क्षेत्रीय जीवन सम्बन्धी कविताएँ और कहानियाँ, जॉश विलिंग्स के मधुर सूत्र और मार्क ट्वेन की रचनाएँ—ये एक विस्फोटक शक्ति के साथ जिस प्रकार अचानक लन्दन के मध्य में आयीं, उसकी तुलना आधुनिक काल के अमरीकी संगीतात्मक विनोदपूर्ण नाटकों से की जा सकती है। जैसा 'ओकलाहोमा' और 'ऐनी गेट योर गन' के साथ है, ये रचनाएँ सभी लोगों की रुचि के अनुकूल नहीं थीं। स्कॉटिश आलोचक जॉन निकॉल ने अपनी पुस्तक 'अमेरिकन लिटरेचर' (१८८५) में कुछ अमरीकी हास्य की 'पतित शैली' पर खेद प्रकट किया और विशेषतः मार्क ट्वेन को लक्ष्य किया 'जिन्होंने अंग्रेज़ी भाषी लोगों के साहित्यिक स्तर को गिराने में शायद अन्य किसी भी जीवित लेखक से अधिक योग दिया है।' किन्तु सब मिला कर अंग्रेज आलोचक नये 'पश्चिमी' हास्य के प्रति पूर्वी अमरीका के अपने सहयोगियों की अपेक्षा अधिक सहानुभूतिपूर्ण थे, क्योंकि जैसा हॉवेल्स ने कहा—

"पश्चिम जब अपने को साहित्य में प्रस्तुत करने लगा, तो उसका काम.... अपने से बाहर की किसी पुरानी या अधिक शिष्ट दुनिया को ध्यान में रखे बिना भी चल जाता था; जब कि पूर्व हमेशा पीछे मुड़-मुड़ कर शंकालु दृष्टि से युरोप को देखता रहता था, और अपने को प्रस्तुत करने के साथ-साथ अपनी सफाई देने को भी उत्सुक रहता था।"

'पश्चिमी' या 'सीमान्त क्षेत्रीय' हास्य पश्चिम तक ही सीमित नहीं था। उसकी कुछ विशेषताएँ न्यू-इंगलैंड या 'बिल्कुल पूर्व' के हास्य में भी थीं—उदाहरण के लिए, अतिशयोक्ति की आदत (जो लॉवेल द्वारा लकड़ी के एक तख्ते के इस वर्णन में स्पष्ट है, 'इस प्रकार संगमरमर जैसा रँगा हुआ था कि वह पानी में डूब गया') पश्चिम में फैलने के पहले पूर्वी लेखकों द्वारा अपना ली गयी थी। आर्टेमस वार्ड और अन्य कई हास्य-लेखक पूर्व के थे। ब्रेट हार्ट का पालन-पोषण ब्रुकलिन और न्यूयॉर्क में हुआ था। वे एक छैला थे जिन्हें उन खनिक-शिविरों का प्रत्यक्ष अनुभव अगर था भी तो बहुत कम, जिनके बारे में वे लिखते थे। जैसा 'टाइम्स' ने संकेत किया था, जोक्विन मिलर अपने कपड़ों और चाल-ढाल से जैसे लगते थे, उनका व्यक्तित्व वैसा अनगढ़ बिल्कुल भी नहीं था—उनकी 'कविता में प्रवाह और गति और तालमेल है, किन्तु जहाँ तक विचार का सम्बन्ध है, पर्वतमालाओं सम्बन्धी उनके गीत ऐसे ही हैं जैसे हॉलैण्ड में लिखे गये हों'। पूर्व और पश्चिम में जितने क्षेत्र हैं, उतने ही मनः-स्थितियाँ भी हैं। और इस सम्बन्ध में, पूर्व में अपने पश्चिमी व्यवहार से इन्कार करने की प्रवृत्ति थी। जॉन हे इंडियाना से पूर्व आये (जैसे अन्य कई पश्चिमी लेखक), और सभ्य, प्रौढ़ हे का मेल उस युवक से बिठाना बहुत कठिन है जो अपने 'पाइक काउण्टी बैलेड्स' (१८७१) से अमरीकी और अंग्रेज जनता का प्रिय पात्र बन गया था। न्यू यॉर्क के लेखक ई० सी० स्टेडमैन ने १८७३ में अपने एक मित्र से कहा था कि, 'सारा देश......गँवारू बोली और असभ्यता के एक मटीले ज्वार से बाढ़ग्रस्त, बह गया है, डूब गया है,......बत्तमीज़ी और भड़ैंती, जो बुद्धिचातुर्य नहीं है'। कई आलोचक हे के 'पाइक काउन्टी' हास्य के प्रति भी उतने ही कठोर थे। तीन वर्ष बाद एक पूर्वी समीक्षक ने इंडियाना के एक

लेखक की पुस्तक को, 'पर्वतों के उस पार के गोथ (एक जर्मन जन-जाति) आक्रमणकारियों' की रचना बताया।

ये शब्द अर्थ भरे हैं—यद्यपि समीक्षक का शायद यह मतलब नहीं था कि उनकी अर्द्ध-रोमन सभ्यता विनाशप्राय है। 'गोथ सरदार' मार्क ट्वेन को समझने के लिए, इस 'गोथ देश' पर दृष्टि डालना वाञ्छनीय है। अमरीकी 'गोथ देश' में कई विभिन्न क्षेत्र शामिल थे— पुराना दक्षिण पश्चिम, खदानों वाला सीमान्त-क्षेत्र और प्रशान्त महासागर का तटीय क्षेत्र, अगर हम केवल उन तीन का ज़िक्र करें जिनसे ट्वेन परिचित थे। किन्तु अमरीका के उन अंगों में जहाँ बस्तियों के बसने का क्रम अभी भी चल रहा था, हम मोटे तौर पर सारे क्षेत्र को 'पश्चिम' या 'सीमान्त-क्षेत्र' कह सकते हैं। इसका अधिकांश अभी भी वन्य-प्रदेश था, और बस्तियाँ बनने के पहले उसमें आदिवासियों और गोरे शिकारियों व पशु पकड़ने वालों की बहुत थोड़ी आबादी थी। जीवन कठोर था। वे आत्मनिर्भरता को असाधारण सीमा तक विकसित करके जीवन को क़ायम रखते थे, और ऐसा करते हुए उनमें क़ानून, बातचीत और सामाजिक व्यवहार की बारीकियों के प्रति एक तिरस्कार की भावना भी विकसित हो गयी थी। १८४२ में अमरीका का दौरा करते हुए चार्ल्स डिकेन्स की भेंट एक पश्चिमी व्यक्ति से पहली बार पिट्सबर्ग जाने वाली एक नहरी नाव पर हुई— एक विचित्र, तिरस्कार भरा व्यक्ति, जिसने दूसरे यात्रियों से कहा—

"मैं मिसीसिपी के भूरे जंगलों का हूँ, मैं हूँ, और जब सूरज मुझ पर चमकता है, तो सचमुच चमकता है— थोड़ा सा……मैं एक भूरा वनवासी हूँ, मैं हूँ……जहाँ मैं रहता हूँ, वहाँ चिकनी चमड़ियाँ नहीं होतीं। हम लोग वहाँ सख्त आदमी हैं।"

ऐसे लोगों ने एक नयी ही शब्दावली एकत्रित की जिसमें ऐब्सक्वैटुलेट (भाग निकलना), फ़्लैबर गास्ट (अचम्भित करना), रैम्पेजस (उपद्रवी) जैसे शब्दों की भरमार थी, और फिक्सिंग्ज़ (लगी या जड़ी वस्तुएँ), नोशन्स (धारणाएँ), डूइंग्ज़ (कार्यवाहियाँ) जैसे सारवाहक शब्दों का बाहुल्य था, जो बहुतेरी स्थितियों पर लागू हो जाते थे।

सीमान्त क्षेत्र का जीवन एकाकी और खोखला हो सकता था। अकेलापन उदासी लाता था। जॉन निकॉल का ख्याल था कि 'अटलांटिक पार का हास्य ऐसे लोगों का दुर्लभ खिलना है जो आमतौर पर गम्भीर रहते हैं और जिनकी अन्तःदृष्टि में गहराई की अपेक्षा स्पष्टता अधिक है। मुख्यतः यह अतिशयोक्ति पर आधारित होता है, मज़ाक और गम्भीरता का मिश्रण, जिसका प्रभाव ऐसा ही होता है जैसे किसी हास्यपूर्ण गीत को उदास स्वर में गाने का, जैसा कि उनके नीग्रो गीतों में है'। दूसरे शब्दों में, पश्चिम का आशावाद बहुधा जीवन्त और स्वस्थ स्थिति से उत्पन्न होने पर भी, कभी-कभी हताशा की स्थिति तक अनिवार्य सा हो जाता था। असफलता सम्भव होने के कारण अविचारणीय थी। कोई बिखरता हुआ सीमान्त-क्षेत्रीय गाँव अपना अस्तित्व कैसे क़ायम रख सकता था (जैसे लिन्कन का न्यू सेलम नहीं रख सका) अगर उसके लोग यह कल्पना न कर लें कि वह पहले ही शहर बन चुका था ?

कॉन्सटैन्स रूर्के ने अपनी पुस्तक 'अमेरिकन ह्यूमर' (१९३१) में कहा है कि 'वन्य-प्रदेश वासियों ने आदिवासियों को जीत लिया, किन्तु उन्हें भी अपनी तरह बर्बर, कपाल एकत्रित करने वाले, और अन्ध-विश्वासपूर्ण भयों का शिकार बना कर, 'आदिवासियों ने भी उन्हें जीत लिया'। यह सच है। किन्तु बस्तियों की पंक्ति बड़ी तेज़ी से आगे बढ़ी थी — टॉक्यूविले के अनुसार औसतन सत्रह मील प्रति वर्ष। भाप से चलने वाली नावें और रेलगाड़ियाँ वन्य-प्रदेश में दूर तक जाती थीं। कुछ समय पहले ही जो सीमान्त क्षेत्रीय बस्ती थी, उसमें तेज़ी से समाचार-पत्र (मॉर्क ट्वेन के हनीबाल में सात थे), स्कूल, गिरजाघर और न्याय सम्बन्धी दफ़्तर आ जाते। एमर्सन का ख्याल था कि धर्म 'पियानो को... इतनी जल्दी झोपड़ियों में' ले गया। ब्रेट हार्ट ने उन्हें विश्वास दिलाया कि इसके विपरीत, इसका कारण दुर्व्यसन थे— कैलिफ़ोर्निया में संगीत को लाने वाले जुआरी लोग हैं। न्यू-यॉर्क के वस्त्र सम्बन्धी फैशनों को वहाँ लाने वाली वेश्याएँ हैं, और ऐसा ही हर मामले में है।'[1] इसमें कोई शक नहीं कि दोनों का

१. हार्ट के साथ एक बातचीत जिसका ज़िक्र एमर्सन की १८ अक्टूबर १८७२ की डायरी में है।

ही अपना प्रभाव था। निश्चय ही, अमरीकी स्त्री अपनी भूमिका निभाने को तैयार थी, और अमरीकी पुरुष ने उसमें बाधा नहीं दी। यद्यपि डिकेन्स को अमरीकी व्यवहार से नाराज़ी हुई थी, किन्तु उन्हें यह स्वीकार करना पड़ा कि उन्होंने 'किसी स्त्री को जरा सी भी अभद्रता, अशिष्टता या उपेक्षा का भी शिकार होते' कभी नहीं देखा। अगर पश्चिम निर्बन्ध और निरुद्देश्य होने में अपना बड़प्पन मानता था, तो वह शिष्ट और सभ्य होने को भी उत्सुक था। डिकेन्स की भेंट एक चॉक्टॉ (अमरीकी आदिवासी जाति) सरदार से हुई जो 'लेडी ऑफ़ दी लेक' और 'मार्मियन' का बड़ा प्रशंसक था। खनिकों के गन्दे कस्बों ने नाट्य-गृहों का निर्माण किया और पैसे देकर सुरुचि पर ऑस्कर वाइल्ड के भाषण सुने। टॉम सॉयर के लुटेरे दल का हमला हो गया— एक रविवारीय पाठशाला की पिकनिक पर; और सो भी शनिवार के दिन क्योंकि दल-सदस्यों के माता-पिता उन्हें रविवार के दिन खेलने नहीं देते थे (ईसाई मत के अनुसार रविवार धार्मिक विश्राम का दिन है— अनु०)।

कॉन्सटैन्स रूर्के के वक्तव्य के साथ टॉक्यूविले के कथन को जोड़ लेना चाहिए जिन्होंने वन्य-प्रदेश वासियों के बारे में कहा कि, 'उनका सब कुछ जंगली है, किन्तु वे स्वयं अठारह शताब्दियों के परिश्रम और अनुभव का फल हैं'। उनकी सीमाएँ आगे बढ़ती गयीं। अपव्यय के एक पागलपन में जंगल साफ किये गये और पशुओं को ख़तम किया गया। सब कुछ बदल गया। और इस तेज़ी से चलते, बाहुल्य भरे क्रम में कभी-कभी बड़ी गहरी उदासी के क्षण आते। कुछ समय तक अन्दरूनी जल-मार्गों पर चिपटी नावों और घोड़ों द्वारा खींचे जाने वाले बजरों का साम्राज्य रहा। फिर उनका स्थान भाप की नावों ने ले लिया। 'पुराना ढंग' लुप्त हो गया, और पीछे सिर्फ चिपटी नावों के मल्लाहों के सरदार माइक फ़िंक की किंवदन्तियाँ, और उसकी यह पुकार रह गयी कि, 'सुधारों का फायदा क्या? वह मज़ा, वह उछल-कूद, वे झगड़े कहाँ हैं? गये! सब गये!' आर्टेमस वार्ड की 'एक यात्रा की डायरी' (जर्नल ऑफ़ ए विज) में भी वही मनःस्थिति है, जो यात्रा उस समय की गयी थी 'जब मैं एक युवक था (युवावस्था के उज्ज्वल शब्दकोष में असफल जैसा कोई शब्द नहीं था) और वाबाश नहर पर था'। अपने विवरण के अन्त में वे

कहते हैं, 'यह 'ओल्ड लॉन्ग साइन' के दिनों की बात है, जब भाप की नावें अपने वायलर फोड़ती और लोगों को पतंगों से भी ऊँचे फेंकती इधर-उधर नहीं जाती थीं। वे सुखी दिन थे।........' (उक्त उद्धरणों में हिज्जे की एक दर्जन ग़लतियाँ हैं और 'लेक्सिकन' (शब्दकोष) की जगह 'लेक्सिगटन' का प्रयोग किया गया है।— अनु०)। और भाप की नावें भी, यद्यपि उनका शासन अधिक समय तक चला, अस्थायी वाहन थीं। थैकरे ने उन्हें 'दफ़्ती' कहा था, और उनमें 'एक इंजन और दस हज़ार डालर मूल्य की नक्काशी होती थी'। उन्हें टिकाऊ नहीं बनाया जाता था, क्योंकि नदी के मुहाने की रेत पर उनके अचानक नष्ट होने की सम्भावना बहुत रहती थी।

अपने वातावरण पर पश्चिमी व्यक्ति की प्रतिक्रिया बिल्कुल स्वाभाविक थी। बनावटी और अल्पजीवी वस्तुओं पर औपचारिक शब्दों में शोक प्रकट करना बड़ा मुश्किल था, अतः उन पर सिर्फ़ हँसा जा सकता था। यद्यपि सीमान्त-क्षेत्र में किसी पुरा कथा का अभाव था, किन्तु उसका आविष्कार आसानी से किया जा सकता था। ये लोक-नायक अति-पुरुष थे, लेकिन उनमें भविष्य-संकेत का कोई गुण नहीं था— ये हास्यास्पद व्यक्ति थे, जो अन्य किसी भी व्यक्ति से ज़्यादा खा सकते थे, ज़्यादा शराब पी सकते थे, ज़्यादा मज़बूती से लड़ सकते थे, ज़्यादा अच्छा निशाना लगा सकते थे। दक्षिण-पश्चिम के वीर डैवी क्रॉकिट में ऐसे ही गुण थे— वे 'पुरानी केन्टुक की प्रिय शाखा' थे, 'जो नाव बाँधने का रस्सा खा सकते हैं, भैंसे के मुकाबले पर पी सकते हैं, और अपनी राइफ़ल की गोली से चाँद को छेद सकते हैं'। क्रॉकिट की किंवदन्ती का विकास यह दिखाता है कि सीमान्त-क्षेत्र के प्रत्यक्ष दोषपूर्ण या नक़ली पक्ष भी एक प्रकार का अविकृत रूप प्राप्त कर सकते थे। वास्तविक जीवन में डैवी क्रॉकिट एक सामान्य गुणों वाले वन्य-प्रदेश वासी थे जो कुछ समय तक कांग्रेस (अमरीकी संसद) के सदस्य रहे और फिर अपनी पार्टी के राष्ट्रपति ऐन्ड्र्यू जैकसन से उनका झगड़ा हो गया। प्रतिद्वन्द्वी ह्विग दल ने (बाद में डेमॉक्रेटिक पार्टी), जो वन्य-प्रदेश के मत प्राप्त करने को उत्सुक था, डैवी क्रॉकिट को अपने कब्ज़े में कर लिया, उनके नाम पर उनके संस्मरण लिखवाये और— हर प्रकार का तत्कालीन दम्भ और अत्युक्तिपूर्ण कहानियाँ उनमें शामिल

करके—उनके व्यक्तित्व को दैत्याकार बना कर 'आधा घोड़ा-आधा घड़ियाल' का वह रूप प्रदान किया, जैसा वन्य प्रदेशवासी पिछली एक पीढ़ी से अपने को कहता आ रहा था। इस कपोल-कल्पना के सौभाग्य से, उनकी मृत्यु अलामो में टेक्सास की स्वतन्त्रता के लिए लड़ते हुए बड़ी शान से हुई और इस प्रकार वे अमर हो गये। उनकी कहानी गढ़ी हुई होने पर भी, उसने एक वास्तविक आवश्यकता की पूर्ति की, क्योंकि उसने एक ऐसे व्यक्तित्व को जन्म दिया जिसके चारो ओर किंवदन्तियों का निर्माण हो सकता था। डैवी क्रॉकेट को इसके लिए दोष नहीं दिया जा सकता कि उन्होंने अपने को देवता बन जाने दिया—बफ़ेलो बिल और वाइल्ड बिल हिकॉक जैसे अन्य लोगों ने भी यही किया। सम्मान की उपाधियाँ—जज, मेजर, कर्नल या जनरल भी—पुराकथाओं के निर्माण में सहायक होती थीं। कभी-कभी ये उपाधियाँ सच्ची भी होती थीं—सच और झूठ मिले हुए थे, जैसे उस समय जब आदिवासियों द्वारा लूटी गयी एक सामान ढोने की घोड़ा गाड़ी के बचे हुए सामान में किट कार्सन ने एक सस्ता उपन्यास पाया जिसमें आदिवासी जासूस किट कार्सन के साहसिक कार्य-कलाप वर्णित थे।

वस्तुतः छल का तत्व अमरीकी जीवन में व्याप्त था और लकड़ी के नटमेग (एक फल की गुठली) वाले यान्की फेरीवाले से लेकर उस 'अधर्मी चीनी' सम्बन्धी ब्रेट हार्ट की कविता तक, जो अपनी आस्तीन में चौबीस गुलाम (ताश का पत्ता) छिपाये था, छल अमरीकी हास्य का एक प्रमुख अंग है। जीवन प्रतियोगितापूर्ण था और उसमें धोखाधड़ी के अनन्त अवसर थे। डिकेन्स ने कहा कि ईमानदारी के मुकाबले में 'चतुराई' की तारीफ़ की जाती थी। ट्रॉलॉप ने भी यही देखा। 'देखिए' उनसे कहा गया, 'सीमान्त पर आदमी का चतुर होना ज़रूरी है। अगर वह चतुर नहीं है तो बेहतर हो कि वह पूर्व को वापस चला जाए—शायद युरोप तक। वहाँ वह ठीक रहेगा।'' छल की कुरूपता को मज़ाक बना दिया गया, और फिर धोखा देने में आनन्द मिलने तक पहुँचा दिया गया। हास्य ने धोखाधड़ी को उसी तरह सँवारा जैसे चाँद की रोशनी पश्चिमी

१. ऐन्थॅनी ट्रॉलॉप, 'नार्थ अमेरिका' (लन्दन, १८६२), पृष्ठ i. १८८।

नगरों की आकारहीन सड़कों को सुन्दर बना देती थी। अगर हर आदमी कुछ हद तक दिखावा करने वाला था, तो अन्ततः कोई भी उसका शिकार नहीं होता। सभी आदमियों को सभी समय मूर्ख नहीं बनाया जा सकता था, क्योंकि वे सब एक दूसरे को मूर्ख बनाने में लगे हुए थे। यह सिद्धान्त था, और ऐसा लगता है कि यह सच निकला। पी० टी० बार्नुम (अपनी तिकड़मों और बाद में अपने सर्कस के लिए प्रसिद्ध) की, लगातार चालबाज़ियों से उनकी लोकप्रियता और भी बढ़ी, जब तक वे अपनी चालों को काफ़ी जल्दी-जल्दी बदलते रहे। जोक्विन मिलर का दावा था कि वे एक आदिवासी तीर से घायल हो गये थे। अगर वे कभी कभी गलत पाँव से लँगड़ाने लगते, जैसा ऐम्ब्रोज़ बीयर्स का आरोप था, तो इससे सिर्फ़ इतना पता चलता है कि उनके अभिनय को अधिक अभ्यास की आवश्यकता थी। निश्चय ही मिलर अपने अभिनय में बड़ी मेहनत करते थे। बाद में उन्होंने क्लॉन्डाइक (उत्तरी सीमा का एक क्षेत्र जहाँ बड़ी मात्रा में सोना प्राप्त हुआ था) की सी पोशाक पहन कर एक घूमती-फिरती नाटक कम्पनी के साथ दौरा किया— रोएँदार खाल की पोशाक जिसमें सोने के टुकड़ों के बटन लगे थे। सम्भवतः उनके श्रोताओं में से कोई भी यह नहीं जानता था कि उन्होंने कभी लैटिन और यूनानी भाषाओं का अध्ययन किया था। या अगर वे जानते भी थे, तो अमरीका की हास्यप्रद अनमेल बातों में यह सिर्फ़ एक और बात थी। इन पर हँसे बिना कौन रह सकता था, मिसाल के लिए, उस अस्तित्वहीन नगर पर, जिसका सचित्र विज्ञापन एक पुरानी बसी हुई बस्ती के रूप में किया गया हो? लॉरेन्स ओलिफ़ैन्ट ने विस्कॉन्सिन में एक ऐसे नगर की यात्रा की थी—

"भूमि-कार्यालय में नगर के नक़शे का निरीक्षण करने के बाद..., हम कुछ टुकड़े पसन्द करने के लिए चल पड़े...; और कुछ की उपयुक्त स्थिति से विशेषतः आकर्षित होकर, जो बैंक से केवल दो घर दूर थे, शानदार होटल से अगले मोड़ पर थे, घाट के ठीक सामने थे, सामने मुख्य चौक थी और पीछे थॉमसन मार्ग तक फैले थे— वस्तुतः नगर के व्यापारिक भाग के बिल्कुल बीच में थे— हमने घने जंगल में से काट-काट कर अपना रास्ता बनाना शुरू किया...जिसका नाम 'तीसरा मार्ग' था..., जब तक कि हम लोग एक छोटी नदी की तलहटी

पर नहीं पहुँच गये, जिसके साथ-साथ हम पेड़ों के नीचे उगी घनी झाड़ियों में होकर घूमते रहे (जिसका नाम 'पश्चिमी मार्ग' था) जब तक कि नदिया एक दलदल में नहीं खो गयी, जो मुख्य चौक था, और जिसके उस पार, लगभग अभेद्य झाड़ियों से ढकी हुई, हमारे टुकड़ों की जमीन थी।"[१]

या अमरीकी नामों की हास्यपूर्णता से कौन अप्रभावित रह सकता था (सिवाय मैथ्यू ऑर्नाल्ड के, जिन्हें वे बुरे लगते थे)? उदाहरण के लिए, 'ब्लैक हॉक' युद्ध को जाते हुए (जिसकी उन्होंने अमरीकी संसद में नकल उतारी थी) अब्राहम लिंकन ने एक नाव पर पीकिन से हवाना तक की यात्रा की थी—और सब इलिनॉयस राज्य में।

पश्चिमी हास्य में इन अनमेल बातों का प्रतिबिम्बित होना अनिवार्य था। अत्युक्तिपूर्ण कथा ने, जो अमरीका में औपनिवेशिक काल से ही लोकप्रिय थी (१८३५ तक 'बैरन मुन्काउज़ेन'— एक अत्युक्तिपूर्ण जर्मन कथा—के चौबीस अमरीकी संस्करण हो चुके थे), पश्चिम में पहुँच कर मिथ्या-भाषण की ज़बर्दस्त ऊँचाइयाँ हासिल कीं—जैसे उस शिकारी की कहानी में, जिसने विपरीत दिशाओं से एक रीछ और एक साँभर के हमला करने पर, एक चट्टान के तेज़ किनारे पर गोली चलाई। गोली के दो टुकड़े हो गये जिनसे दोनों पशु मारे गये जबकि चट्टान के टुकड़ों से पास ही के एक वृक्ष से एक गिलहरी नीचे आ गयी। बन्दूक के धक्के से शिकारी नदी में गिर पड़ा जिसके किनारे वह खड़ा हुआ था। पानी से बाहर निकला तो उसके कपड़ों में मछलियाँ भरी थीं।

अत्युक्तिपूर्ण कथा का मुख्य तत्व यह था कि वह कही जाती थी। उसमें एक वाचक और एक श्रोता-समूह की आवश्यकता होती थी—जो ऐसे लोगों के बीच उपयुक्त ही था जिन्हें भाषण सुनने से अधिक पसन्द कुछ और नहीं था, चाहे भाषण देने वाले फेरीवाले हों या तमाशेवाले, हँसोड़ हों या पादरी, संसद-सदस्य हों या लेखक। एक अंग्रेज़, नाटक-कम्पनी के एजेन्ट, एडवर्ड हिंग्सटन ने, जिन्हें इस विषय में स्वाभाविक रुचि थी, कहा कि—

१. लॉरेन्स ऑलिफैन्ट, 'मिनेसोटा ऐन्ड दी फ़ार वेस्ट' (एडिनबरा, १८५५), पृष्ठ १५६-६०।

"अमरीका एक बड़े ही व्यापक पैमाने का भाषण-कक्ष है। मंच एक सीधी रेखा में बोस्टन से न्यू-यॉर्क और फ़िलाडेल्फ़िया होकर वाशिंगटन तक फैला है। पहली पंक्ति के ऊँचे स्थान एलेगानी क्षेत्र में हैं और नीचे दर्जे के पिछले स्थान रॉकी पर्वत-श्रेणी की चोटी पर हैं।

"इस अतिशयोक्ति में कुछ सत्य हो सकता है कि अंग्रेज़ी पलटन के सुबह बजने वाले ड्रमों की आवाज़ निरन्तर धरती को घेरती रहती है, किन्तु यह कथन अधिक सत्य है कि संयुक्त राज्य अमरीका में वक्ता का स्वर कभी मौन नहीं होता।"

और आर्टेमस वार्ड ने वर्णन किया है कि किस प्रकार—

"ओहियो में एक दिन एक फांसी होने वाली थी और शेरिफ़ (क़ानून और व्यवस्था का अधिकारी) ने हत्यारे के गले में रस्सा डालने के पहले उससे पूछा कि उसे कुछ कहना तो नहीं है। 'अगर उसे कुछ नहीं कहना है', एक सुपरिचित स्थानीय वक्ता ने घनी भीड़ में से टिकटी की ओर धक्का देकर तेज़ी से पढ़ते हुए कहा, 'अगर हमारे दुर्भाग्यशाली सह-नागरिक को भाषण करने की इच्छा न हो, और उन्हें जल्दी न हो, तो एक नये संरक्षण कर की आवश्यकता पर कुछ बातें कहने के लिए मैं इस अवसर का उपयोग करना चाहूँगा'।"

राजनीतिक वक्तृता, विशेषत: शानदार रूपकों सहित, व्यापक उड़ान वाली, अपने प्रहसनात्मक क्षणों में अत्युक्तिपूर्ण कथा का ही एक रूप बन गयी। सीमांत-क्षेत्रीय हास्य का एक बड़ा भाग मौखिक था। वार्ड, ट्वेन और अन्य लोग बड़े ही सफल वक्ता (या कम से कम अभिनेता) थे, और उन्होंने जिस प्रकार के हास्यपूर्ण लोकगीत और कहानियाँ लिखीं, ऐसा प्रतीत होता है कि उनका एक बड़ा हिस्सा लिपिबद्ध किये हुए एक-पात्रीय संवाद हैं।

ये एक-पात्रीय संवाद आम तौर पर जनबोली में हैं। या, अगर कोई रचना किसी वार्त्ता की पांडुलिपि न होती तो उसमें हिज्जे जानबूझ कर ग़लत लिखे जाते। हास्य-लेखक एक सामान्य, अशिक्षित व्यक्ति होने का दिखावा करता। वह कोई लैटिन उद्धरण देने का प्रयास करता, लेकिन उसकी दुर्गति कर डालता। वह शेक्सपीयर को उद्धृत करता, जिसका परिणाम भी उतना ही भयंकर होता। मज़ाक चूंकि इस पर निर्भर था कि पाठक को उद्धरण का सही रूप मालूम हो,

अतः हास्य जितना अकृत्रिम प्रतीत होता था, उतना था नहीं। फिर भी, वह इसी कोटि के अंग्रेज़ी हास्य में निहित वर्ग-चेतना से मुक्त था। इसमें स्थायी गुणों वाली सामग्री अधिक नहीं थी। कुछ समय के बाद श्लेषों से चिढ़ होने लगती है, अत्युक्तिपूर्ण कथाओं में एक प्रकार की दुहरावट आ जाती है, और ग़लत हिज्जों को पढ़ने में बोझ पड़ता है। आज ब्रेट हार्ट सबसे अधिक कुछ ऐसी कविताओं और कहानियों के लिए याद किये जाते हैं जिन्हें वे स्वयं महत्व-हीन समझते थे। वार्ड, जॉश बिलिंग्स और अन्य बहुतेरे लेखक केवल हास्य के बिखरे हुए टुकड़ों में ही बचे हैं। जॉन निकॉल ने अमरीका के बारे में कहा था कि—

"राष्ट्रीय होने की चिन्ता में उसके कई छोटे लेखकों ने अपने को हास्यास्पद बना लिया है। अंग्रेजों की तरह चलने से बचने के लिए वे हाथ-पाँव दोनों के बल चलने लगे हैं—......ऐडिसन और स्टीलकी भाषा पर प्रतिबन्ध लगा कर वे विचित्र बोलियों की एक न समझ में आने वाली भाषा से आनन्दित होते रहे हैं।"

यद्यपि उनका यह कहना ग़लत था कि हास्यकार जानबूझ कर अंग्रेज़ों की तरह लिखने से बचते थे, फिर भी, उनकी आलोचना में कुछ सार है। किन्तु, कभी-कभी, ये विचित्र बोलियाँ लीयर, कैरोल, और जॉयस के निकट की भाषा में बोलती थीं—उनका प्रवेश उसी अर्थहीन विश्व में हो जाता था, जैसा कि बी० पी० शिलावर की मिसेज पार्टिङ्गटन ('अमरीकी मिसेज़ मैलाप्रॉप') के इन विचारों में—

"जब मैं युवा थी, तो कोई लड़की अगर केवल ध्यान खींचने, संभरण, गुणन, अभाव-पूर्त्ति और सामान्य निन्दक के नियमों को समझती तथा नदियों और शोक-प्रकाशों, मठों और कक्षों, प्रान्तों और खेल के निर्णायकों के बारे में पूरी जानकारी रखती, तो उसकी शिक्षा पूरी समझी जाती। किन्तु अब उन्हें तलहटी और बीजगणित पढ़ना पड़ता है और सर्कसों के पाखंडियों, एक बिन्दु पर छूने वाली रेखाओं और समानान्तर चतुर्भुज के डायोजीनीज़ के बारे में जान-कारी प्रदर्शित करनी पड़ती है; वैल की खालों, क्षय करने वाले तत्वों, और कठिन त्रिकोणों को तो छोड़ ही दें।'

(उपर्युक्त उद्धरण में हिज्जे की गलतियाँ इस प्रकार की गयी हैं कि भिन्नार्थक शब्द बन जाएँ। अतः इसका पूरा रस मूल अंग्रेज़ी में ही आ सकता है, जो इस

प्रकार है— When I was young, if a girl only understood the rules of distraction, provision, multiplying, replenishing, and the common denunciator, and knew all about rivers and obituaries, the convents and dormitories, the provinces and the umpires, they had eddication enough. But now they have to study bottomy, algebery, and have to demonstrate supposition about the sycophants of circuses, tangents, and Diogenese of parallelogramy, to say nothing about the oxhides, corostics, and the abstruse triangles.)

श्लेषों का प्रयोग करते हुए, मज़ाक उड़ाते हुए, निरादरपूर्ण, अमरीकी हँसोड़ ने समाचार-पत्रों और हल्की-फुल्की पत्रिकाओं को अपनी सामग्री से भरा। अपने समकालीन अंग्रेज़ लेखकों की भाँति वे ऊट-पटाँग उपनाम रखते थे— इस प्रसंग में याद आता है कि थैकरे ने कभी 'माइकेल ऐंजेलो टिटमार्श' के नाम से लिखा था। डेविड रॉस लॉक ने 'पेट्रोलियम वी० नैसवी' का रूप धरा और रॉबर्ट हेनरी न्यूएल 'ऑफ़ियस सी० कर' बन गये (अमरीकी राष्ट्रपतियों को साँसत करने वाले 'ऑफ़िस-सीकर' (पदलोलुप) पर एक बेढब श्लेष)। हर एक का अपना एक विशिष्ट ढंग था—आर्टेमस वार्ड के शब्दों में अपना 'क़िला' था— किन्तु सामूहिक रूप से उन्होंने 'पश्चिमी' कहलाने वाले हास्य का सृजन किया। इनमे चतुर, अविश्वासी और कभी-कभी ताज़गी भरे ढङ्ग से असभ्य, सामान्य, पार्थिव अमरीकी को अपनी बात कहने का मौका मिला जब कि देश, जैसा हॉथॉर्न ने बहुत खीझ कर १८५५ में लिखा, 'अब पूरी तरह कलम घसीटने वाली औरतों की एक वाहियात भीड़ के हाथ में चला गया है'।

और उन्होंने मार्क ट्वेन के लिए रास्ता बनाया— वे उन्हीं में से निकले। उनके हास्य के सभी तत्व, उनके लिखना शुरू करने के पहले ही अमरीका में सुविदित थे। हिज्जे को छोड़ दें तो आने वाले गृह युद्ध पर आर्टेमस वार्ड के ये शब्द ट्वेन के से ही हैं—

"मैंने कहा कि संकट न केवल स्वयं आया है, बल्कि अपने सारे सम्बन्धियों को भी लाया है। यह आया……इस साफ़ इरादे से कि काफ़ी लम्बे समय

हमारे साथ रहेगा। यह अपना माल-असबाब सब उतार कर हमारे साथ ही ठहरने वाला है।"

(मूल अंग्रेजी में हिज्जे की ऐसी गलतियाँ हैं जैसे Come के स्थान पर Cum। अनु०)

ट्वेन ने कहा था—

"हमें मूर्खों का कृतज्ञ होना चाहिए। उनके विना बाक़ी हम लोग सफल नहीं हो सकते थे।"

किन्तु जॉश विलिंग्स ने यह बात पहले ही कही थी—

"ईश्वर मूर्खों का भला करे! और उन्हें समाप्त न होने दे, क्योंकि उनके न रहने पर बुद्धिमान लोगों को रोजी नहीं मिलेगी।"

चोरी? इस प्रश्न का कोई मतलब नहीं। विनिमय व्यवस्था के द्वारा समाचार-पत्र अन्य समाचार-पत्रों में जो कुछ अच्छा लगता उसे छाप लेते थे। कोई विनोद पूर्ण सामग्री इतना चलती कि उसके मूल का किसी को भी पता न रहता। बात आसानी से बोल-चाल में चली जाती, और वापस फिर संशोधित रूप में छपती। वृद्धावस्था में मार्क ट्वेन ने एक घटना का वर्णन अपने बचपन की घटना समझ कर किया, किन्तु वास्तव में वह डैवी क्रॉकेट की 'आत्म कथा' में थी, और वहाँ भी निश्चय ही कहीं और से लेकर रखी गयी थी। जो बात विवाद रहित थी, वह इस लोक-हास्य की व्यापक अपील। इसके प्रति अब्राहम लिंकन का लगाव प्रसिद्ध है। उनके बात चीत शुरू करने के इस अपरिवर्त्तनीय ढंग को मित्र और शत्रु दोनों ही बहुधा उद्धृत करते थे कि, 'इससे मुझे एक छोटा सा मज़ाक याद आ गया........।' उनका मज़ाक उड़ाने वालों की अपेक्षा, वे शायद इतने विशाल और वैविध्यपूर्ण देश में लोक-हास्य की एकता लाने वाली शक्ति को ज़्यादा गहराई से समझते थे।

ट्वेन के हास्य का बहुतेरा अंश वार्ड और अन्य दूसरों से सिर्फ इतना ही भिन्न है कि वह अधिक हास्यजनक है। नॅवादा और कैलिफ़ोर्निया में एक पत्रकार के रूप में, जिसके कुछ ही समय पहले उन्होंने अपना उपनाम ग्रहण किया था (**दो फ़ैदम** की गहराई के लिए मिसीसिपी के मल्लाहों की पुकार का शब्द),

उन्होंने दूसरों के तरीकों का ध्यानपूर्वक अनुकरण किया। जिम स्माइली और कैलावॅरास काउन्टी के उसके प्रसिद्ध उछलने वाले मेंढक की कहानी से उन्हें पहली बार जो महत्वपूर्ण सफलता मिली, उसका अप्रत्यक्ष श्रेय आर्टेमस वार्ड को है। आर्टेमस वार्ड की सी हँसोड़ निरर्थकता की शैली में उन्होंने कैलिफ़ोर्निया में भाषण देने के प्रयास किये, और इसमें भी उन्हें खूब सफलता मिली। एक बार आर्टेमस वार्ड के भाषण के इश्तहार इस प्रकार निकले थे—

> आर्टेमस वार्ड डेलिवर्ड लेक्चर्स बिफ़ोर
> आल दी क्राउन्ड हेड्स ऑफ़
> युरोप
> एवर थॉट ऑफ़ डेलिवरिंग लेक्चर्स

(आर्टेमस वार्ड तब से भाषण दे रहे हैं जब युरोप के किसी ताजदार ने भाषण देने की बात सोची भी न थी।)

ट्वेन के इश्तहारों में घोषणा थी—

"दरवाज़े साढ़े सात बजे खुलेंगे। गड़बड़ आठ बजे शुरू होगी।"

उन्हें बड़ी प्रसन्नता और राहत मिली जब न्यू-यॉर्क के श्रोताओं में भी उनके भाषणों का वैसा ही स्वागत हुआ। इसके बाद भूमध्य सागर के एक निर्दिष्ट दौरे पर उन्होंने संवाददाता का कार्य किया। जो पत्र उन्होंने भेजे वे एक पुस्तक, 'इन्नोसेन्ट्स अॅब्राड' के रूप में प्रकाशित हुए, और उसे तत्काल सफलता मिली। ट्वेन पुरानी दुनिया की ख़ामियों की ओर ध्यान खींचने वाले पहले अमरीकी नहीं थे, किन्तु इतने रोब से उसका सामना करने वाले वे पहले थे— यह कहने वाले कि टैहो झील कोमो से अधिक सुन्दर है, कि आर्नो में अगर कुछ पानी होता तो वह नदी होती, कि पुराने कलाश्रेष्ठों में बहुतों का मूल्यांकन वास्तविकता से अधिक किया जाता है और 'उनके द्वारा सामन्ती संरक्षकों की घृणित स्तुति' अलोकतान्त्रिक थी, कि विदेशियों को बात करने का सलीक़ा सीखना चाहिए। उनके बाणों का लक्ष्य केवल युरोप ही नहीं था। अपने देश वासियों का भी उन्होंने मज़ाक उड़ाया। किन्तु पुस्तक उन हजारों अमरीकियों के विचारों को व्यक्त करती थी, जो दुखते पाँव और थकी हुई

आगे लेकर अपनी निर्देश पुस्तिका के नियम के अनुसार यूरोप का चक्कर लगाते थे। उसने घोषित किया कि अमरीका के पास परिष्कार से बेहतर भी कुछ है, और यूरोप उसे प्रभावित नहीं करता, कम से कम अलंकृत नहीं करता। कुछ वर्ष बाद लिखी गयी 'ए ट्रैम्प ऐब्रॉड' में अलंकृत होने का गर्व कुछ कम था, किन्तु उसमें यूरोप जाने वाले अमरीकियों के बारे में उसी प्रकार के मज़ाक थे।

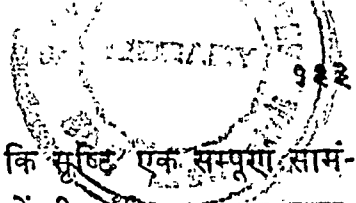
इस हास्य का कुछ अंश टिकाऊ नहीं सिद्ध हुआ। फिर भी, इसमें एक ऐसा लगन शील प्रयास था जो गैलची और विलियम जैसों की क्षमता के परे था। ट्वेन पुस्तकें और लेख देते रहे और हर एक से अमरीका के नये श्रेष्ठ हास्य-लेखक के रूप में उनकी प्रतिष्ठा बढ़ती रही। 'रफ़िंग इट' में जिसमें उनके सुदूर पश्चिम के अनुभवों का वर्णन था, कुछ बड़ी ही हास्यजनक घटनाएँ थीं। 'दि गिल्डेड एज' एक उपन्यास था, जिसमें गृह-युद्ध के बाद 'शीघ्र-धनी बनो' वाले वर्षों पर व्यंग्य किया गया था। मुख्य पात्र, 'कर्नल' बेरिया सेलर्स एक स्वप्नदर्शी मिकॉबर (डिकेन्स के उपन्यास 'डेविड कॉपर फील्ड' का एक पात्र) है, जो हर समय अपने और अपने मित्रों को करोड़पति बनाने वाली ऊटपटांग योजनाएँ सोचा करता है। भ्रष्ट संसद-सदस्यों के प्रति ट्वेन में काफ़ी रोष है, किन्तु सेलर्स में स्वयं लेखक का (और लेखक के पिता का) व्यक्तित्व इतना अधिक प्रकाशित है कि उस पर से क्रुद्ध नहीं हो सकते, यद्यपि वह वाशिंगटन के सेनेटरों (उच्च सदन के सदस्य) और विभिन्न हितों के एजेन्टों से अधिक ईमानदार नहीं है। सेलर्स में एक प्रकार का स्वाभाविक आकर्षण है। उसकी योजनाओं की विशालता ही उन्हें बचा लेती है। ये पश्चिमी पैमाने की हैं (और, यहाँ यह भी कहा जा सकता है कि डिकेन्स ने मिकॉबर को आस्ट्रेलिया भेज कर ठीक ही किया था। उस के आशावाद को एक व्यापक सीमान्त-क्षेत्र की आवश्यकता थी जिसमें वह फल-फूल सके)। किन्तु अगर हम सेलर्स को छोड़ दें तो 'दी गिल्डेड एज' एक उलझी हुई पुस्तक है। उसके नायक और खलनायक बड़ी आसानी से एक दूसरे में बदले जा सकते हैं। 'ए कॉनेक्टिकट यांकी' का स्तर भी इसी प्रकार असमान है, यद्यपि प्रहसनात्मक कल्पना की दृष्टि से उन घटनाओं का मुकाबला करना मुश्किल है जिनमें समकालीन कॉनेक्टिकट का एक युवक साइकिल, तार

और पिस्तौल जैसे आधुनिक औजारों से सज्जित होकर एक कल्पनातीत सामन्ती समाज का सामना करता है।

अगर हम केवल हास्यकार ट्वेन की चर्चा करें तो हमें उनकी कला के विस्तृत अंगों को ही आधार बनाना पड़ेगा। उसमें श्लेष हैं—वह समाचार-पत्र व्यवसाय को 'अल्फा से ओमाहा' तक जानता है। उसमें हर प्रकार की गंभीरता से प्रस्तुत की गयी अतिशयोक्तियाँ हैं, पुनरावृत्तियाँ हैं, 'ऐन्टी-क्लाइमेक्स' (बात को चरम-बिन्दु की ओर ले जाकर अचानक खतम कर देना या उलटे ढंग से खतम करना) हैं—जैसे वह व्यक्ति जिसके 'नाक पर एक मस्सा था और इस आशा में मरा कि बड़ी शान से पुनर्जीवित हो उठेगा'। मजाक उड़ाने की और तीखी आलोचना करने की सभी रीतियों के वे माहिर हैं।

किन्तु इतनी बात ट्वेन के हास्य के बारे में—उसके उद्देश्य, उसकी व्यापकता, उसकी विचित्र असफलताएँ—हमें बहुत कम बताती है। एक पक्ष उनका जबर्दस्त निराशावाद है। हास्य का मेल, निस्सन्देह, पूरी तरह उदासी के साथ—जैसा जॉन निकॉल ने नीग्रो गीतों के बारे में कहा था (जो ट्वेन को इतने प्रिय थे)—या क्रोध और क्षोभ के साथ—जैसे स्विफ्ट के व्यंग्य में—पूरी तरह हो सकता है। अन्य अमरीकी हास्य-लेखक सभी केवल प्रहसनकार ही नहीं थे। अमरीकी पत्रकार एक लम्बे अर्से से एक विशिष्ट समूह रहे हैं—जनमत के दरबार के अधिकृत विदूषक और अविश्वासी व्यक्ति; उदीयमान लेखक, उदित लेखक और विकसित लेखक; रात गये कॉफी पीने वाले, सिगार पीने वाले, अश्लील गीत गाने वाले; झूठ और पिटी-पिटाई बातें पकड़ने वाले मर्महीन व्यक्ति; जिस दुनिया का वे निरीक्षण करते हैं, उससे कुछ कटे हुए व्यक्ति। लेखकों के रूप में वे शब्दों की मितव्ययिता और बुद्धि-चातुर्य को पसन्द करते हैं। वे बहुधा कटु होते हैं, जैसे ऐम्ब्रोज़ बीयर्स और रिंग लार्डनर, किन्तु मानवी मूर्खता पर अपने क्रोध को उन्हें छद्म रूप देना और मनोरंजक बनाना पड़ता है। फलस्वरूप, उनकी रचना में बहुधा एक विचित्र असन्तुलन मिलता है। और जितनी अधिक उनकी प्रतिभा होती है, उद्देश्य और माध्यम में—जो कुछ वे कहते हैं और जो उनका मतलब होता है उसमें—अन्तर होने का खतरा भी उतना ही अधिक होता है।

यद्यपि उन्होंने अपने जीवन का कुछ हिस्सा ही समाचार-पत्रों के हास्य-लेखक के रूप में विताया किन्तु मार्क ट्वेन का दृष्टिकोण वही था, और उनमें अधिकांश पत्रकारों से कहीं अधिक प्रतिभा थी। उन्हें मिलना-जुलना पसन्द था, दम्भ और पाखन्ड से चिढ़ थी, आधुनिक औजारों और यांत्रिक सुधारों से प्रेम था, लेखक के शिल्प में वड़ी गहरी रुचि थी, उन्हें राष्ट्र से प्यार था और जनता से घृणा थी। वे लेखक थे किन्तु बुद्धिजीवी नहीं, और जो लेखन उन्हें अति-वौद्धिक लगता, उससे उन्हें चिढ़ होती। हेनरी जेम्स से उन्हें ऊव होती; और जॉर्ज इलियट व हॉथॉर्न के 'व्यर्थ विश्लेषण' के कारण उनसे भी। जेन ऑस्टेन को वे कभी न पढ़ते; और पो को पढ़ने के लिए उसी सूरत में तैयार होते कि उसके लिए कोई उन्हें पैसा देता।

मार्क ट्वेन और पो— उनके वीच कितनी वड़ी खाई है, इसे कोई भी देख सकता है। किन्तु उनमें कुछ समानताएँ भी हैं, यद्यपि प्रथम दृष्टि में यह वात बिल्कुल असंगत प्रतीत हो सकती है। और ये समानताएँ ट्वेन के निराशावाद की प्रकृति को समझने में सहायक हैं। एक 'पत्रिका-लेखक' के रूप में पो समाचार-पत्रों की दुनिया के निकट ही रहते थे। उनका वहुतेरा काम जल्दी में होता था। और उनके हास्यपूर्ण रेखाचित्रों का लक्ष्य विशेष रूप में लोगों का ध्यान खींचना होता था। आम तौर पर वे ख़राब हैं, और उनकी ख़रावी की विशेषताएँ रोचक हैं। उनका स्वर तीखा है, वे वोझिल और विचित्र हैं, यहाँ तक कि वीभत्स भी हैं। उनमें जानबूझ कर हँसोड़पन का प्रयास है। और उनमें गुप्त भाषा व छल भरे मज़ाक के प्रति विशेष लगाव व्यक्त होता है (जैसे 'दी वैलून होक्स' में या 'डिडलिंग कन्सिडर्ड ऐज़ वन ऑफ़ दी एक्ज़ैक्ट सायन्सेज़' में)। उनमें अपने पाठकों के प्रति लेखक का तिरस्कार निहित है। वह उनसे अधिक चतुर है। वह निश्चित रूप में जानता है कि किसी वाह्य प्रभाव की उन पर क्या प्रतिक्रिया होगी। वे दुष्ट और आसानी से छले जाने वाले हैं। अपनी कहानियों में पो ने एकाधिक वार अपनी दृष्टि के समर्थन में शैम्फर्ट को उद्धृत किया है— 'सारा सार्वजनिक विचार, सारी स्वीकृत परम्परा, एक मूर्खता है, क्योंकि वहुसंख्यक लोगों की सहमति इसका आधार है।' और इस तिरस्कार के भी पीछे, पो में एक गम्भीर निराशा है। लोग न केवल

अप्रिय हैं, वे लाचार हैं। वे 'युरेका' में कहते हैं कि सृष्टि एक सम्पूर्ण सामंजस्य प्रदर्शित करती है। किन्तु उनके अपने कथानकों की भाँति, यह एक घृणास्पद सामंजस्य है। एमर्सन ने कहा कि 'कारण और कार्य........बीज और फल, अलग नहीं किये जा सकते, क्योंकि कार्य पहले ही कारण में उपस्थित रहता है, साध्य का अस्तित्व पहले ही साधन में मौजूद रहता है, फल का बीज में रहता है।' पो का कथन है—'प्रथम वस्तु की मूल एकता में ही सभी वस्तुओं का द्वितीय कारण और उनके अनिवार्य विनाश का बीज निहित है।' सामान्य आधारों से यहाँ दो बिल्कुल भिन्न परिणाम निकाले गये हैं। पो का कहना है कि मनुष्य एक ऐसे पिंजरे के शिकार हैं जो बहुत पहले ही बन्द कर दिया गया था।

ट्वेन, प्रसन्न मुख एमर्सन की अपेक्षा पो के कहीं अधिक निकट हैं। वे रक्तपात के बारे में एक अपवित्र सी प्रसन्नता से लिखते हैं, लाशों की दुर्गन्ध का वे वीभत्स रीति से मज़ाक बनाते हैं। कभी-कभी उनकी रचना में सम्बन्धित स्थिति की आवश्यकता से कहीं अधिक अतिशयोक्ति होती है, जैसे वे किसी अप्रिय बात में पाठक को ज़बर्दस्ती खींच कर रगड़ते हैं। इसे एक अपरिष्कृत पश्चिमी अभाव कह कर नहीं समझाया जा सकता। यद्यपि उनकी रुचि आनन्दपूर्ण अधार्मिकता से लेकर मिथ्या लोकलाज की पराकाष्ठाओं तक बदलती थी (जैसे, टिटियन के एक नग्न चित्र के प्रति, या उस 'कायर व्यभिचारी' ऍबेलार्ड के प्रति उनका तीव्र विकर्षण), किन्तु वे अत्यधिक संवेदनशील व्यक्ति थे और ध्वनियों व रंगों का उन पर, पो की भाँति, बहुत ही असाधारण प्रभाव पड़ता था। फिर, पो की ही भाँति, उन्हें छल भरे मज़ाक पसन्द थे। उनमें भी स्थितियों को मन के मुताबिक चलाने की वैसी ही अभिनयात्मक प्रवृत्ति थी। वे सराहना करते हैं उस कुशल व्यक्ति की जो दूसरों को छलता है (बहुधा चतुराई से झूठ बोल कर, जैसे हकॅलबेरी फ़िन), या उस बलवान व्यक्ति की जो किसी भीड़ को क़ाबू करता है (वे 'दी युनाइटेड स्टेट्स ऑफ़ लिन्चरडम' में लिखते हैं कि, 'कोई भीड़ ऐसे व्यक्ति के सामने नहीं टिकती जिसकी महान वीरता विदित हो')। दोनों ही स्थितियों में मनुष्य जाति के प्रति एक तिरस्कार निहित है। उन्होंने अपने लेखन के आरम्भ काल में, १८७१ में ही मनुष्य जाति

का वर्णन 'छोटे-छोटे कीड़ों का यह ढेर' कह कर किया था। और इस तिरस्कार के पीछे एक ऐसी निराशा है, जिसका ट्वेन शमन नहीं कर पाते। यह केवल आलंकारिक अर्थ में ही 'नारकीय मनुष्य-जाति' नहीं है। उनकी कहानी 'दी नैन दैट करप्टेड हैडलीबर्ग' (१६००) में एक सर्वथा निर्मम प्रकार का व्यावहारिक मजाक है, जिससे सारे नगर के प्रमुख व्यक्ति बेईमान प्रमाणित होते हैं, और उनके पास कोई सफाई नहीं होती, सिवाय इसके कि 'ऐसी व्यवस्था थी। सभी वस्तुएँ व्यवस्थित होती हैं'। और 'दी मिस्टीरियस स्ट्रेन्जर' (मृत्यु के बाद, १६१६ में प्रकाशित) में वे अपने इस पुराने विश्वास को और आगे विकसित करते हैं कि स्वतन्त्र इच्छा एक भ्रम है। उनका अन्तिम संदेश केवल इतना ही नहीं है कि विश्व में कोई गुण नहीं, बल्कि यह भी कि उसमें कोई यथार्थ नहीं। मानवता 'खोखले आसीमों के बीच निराश भटकती' रह जाती है। कोई सोच सकता है कि (नवादा के अणुबम की भाँति) यहाँ अत्युक्तिपूर्ण कथा अपनी चरम परिणति पर पहुँच गयी है।

मार्क ट्वेन, 'हॅकलबेरी फ़िन' लिखने के पहले भी पूर्व निश्चयवादी थे। फिर भी उन्होंने मनुष्य जाति को डाँटना कभी बन्द नहीं किया। पो भी इसी प्रकार अपनी आलोचनाओं में निरन्तर अन्य लेखकों को नोचते रहते हैं— एक जला हुआ किन्तु निष्ठावान अध्यापक, जिसने अनुभव से जान लिया है कि उसकी कक्षा में सब मूर्ख (या और भी ख़राब) हैं, किन्तु जो फिर भी उन्हें किसी तरह मार-पीट कर कुछ ज्ञान देने की चेष्टा करता है। ट्वेन भी एक हद तक एक अनास्थापूर्ण शिक्षक हैं— यद्यपि सान फ्रान्सिस्को में उनका एक नाम 'दी वाइल्ड ह्यूमरिस्ट ऑफ़ दी प्लेन्स' (मैदानों का निर्बन्ध हास्यकार) था, किन्तु उन्हें 'दी मॉरल फ़ेनामेनॉन' (नैतिक संघटना) भी कहा जाता था, और वे बार-बार इस बात पर जोर देते हैं कि उनका कार्य हँसी करना नहीं, बल्कि शिक्षा देना (या उपदेश देना भी) है। दोनों व्यक्तियों की रचना-विधियों में विशाल अन्तर है, यद्यपि जिस प्रकार जान-बूझ कर वे विशेष प्रभाव उत्पन्न करते हैं, उस पर दोनों ही पेशेवर गर्व के साथ ज़ोर देते हैं। यहाँ, पो उपदेशात्मकता को छोड़ कर एक अयथार्थ सौन्दर्य खोजते हैं। ट्वेन प्रहसन को चुनते हैं— लोगों को मना कर और हँसा कर समझाना है।

कोई आश्चर्य नहीं कि उनकी रचना इतनी असमान है। उनके एक अंश में बचपना है, और एक अंश में निराशा। उनका एक अंश पश्चिमी जीवन की अव्यवस्था में आनन्द लेता है। जैसा हॉवेल्स ने लिखा—

"उनमें सम्बोधन की दक्षिण-पश्चिमी, लिन्कन जैसी, ऐलिज़बेथ-कालीन व्यापकता थी और मैं अक्सर छिपाता रहता था........उन पत्रों को जिनमें वे अपनी सबल कल्पना को मुक्त करके प्रत्यक्ष सुझाव देने पर उतर आते थे। मैं उन्हें जला नहीं सकता था, और एक बार पढ़ने के बाद, उनको दोबारा देख भी नहीं सकता था।"

यह मुक्त विचार और मुक्त बोली वाले लोकतांत्रिक ट्वेन हैं जो गुलामी-प्रथा, अभिजात्य वर्ग और असहिष्णुता पर व्यंग्य करते हैं। किन्तु असहिष्णुता से बचने के लिए उन्हें पूर्व आना पड़ा। दक्षिणी राजनीति की चर्चा करते हुए १८७६ में उन्होंने कॉनेक्टिकट से मिसौरी के एक मित्र को लिखा—

"मेरा ख्याल है कि वहाँ उनकी स्थिति क्या है, इसे मैं समझता हूँ— जिस प्रकार चाहें, मत देने की पूर्ण स्वतन्त्रता, बशर्ते कि आप उसी प्रकार मत देना चाहें जैसा दूसरे लोग चाहें, अन्यथा सामाजिक बहिष्कार।........सौभाग्यवश, मनुष्यों का काफ़ी अनुभव होने के कारण मैं अपना निवास स्थान बुद्धिमानी से चुन सका। मैं देश के सर्वाधिक स्वतन्त्र हिस्से में रहता हूँ।"

दूसरे शब्दों में, लॉवेल और लॉन्गफ़ेलो के न्यू-इंगलैन्ड में। किन्तु 'पूर्वी' ट्वेन मिथ्या लोकलाज की सीमा तक शिष्ट हो सकते हैं। और अभिजात्य-वर्ग को समाप्त करने का आन्दोलन क्यों करें, जब उसके स्थान पर केवल भीड़ का शासन आना है? और अगर हम सब लोग परिस्थितियों के शिकार हैं, तो फिर आन्दोलन करने से ही क्या लाभ? यह उपयुक्त ही प्रतीत होता है कि उनके उपनाम 'ट्वेन' में द्वैत की ध्वनि है, और यह कि जुड़वाँपन का विचार उन्हें आकर्षित करता है और अपने कथानकों के निर्माण में वे जुड़वाँ लोगों या एक सी आकृति वालों का उपयोग करते हैं ('दी प्रिन्स ऐन्ड दी पॉपर' और 'पुडेनहेड विल्सन' में), और अपने पूर्वजों में पिता की ओर वे अपने राजा की

मृत्यु के ज़िम्मेदार एक जज को, और मातृवंश में डरहम के अर्लों (एक राजभक्त सामन्ती परिवार) को गिनाते हैं।

शायद उन्होंने अतीत के बारे में लिख कर अपनी कठिनाइयों को हल करना चाहा—सौन्दर्य को प्रहसन से मिश्रित करना चाहा, अभिजात्य वर्ग के अन्यायों की आलोचना करते हुए उसके शानदार रूप का आनन्द लेना चाहा। इसके लिए उनके समीक्षकों और हार्टफ़ोर्ड के उनके पड़ोसियों ने भी उन्हें प्रोत्साहित किया, जिनकी राय में 'जोन ऑफ़ आर्क' सुन्दर रचना थी, जब कि 'टॉम सॉयर' और 'हकॅलबेरी फ़िन' केवल हास्यमय थीं। ट्वेन उनसे बहुत कुछ सहमत थे। किन्तु उनके घटना स्थल पो की भाँति अयथार्थ होने पर भी, उनमें पो के केन्द्रित वातावरण का अभाव है। वे मनमाने ढंग से प्रहसन से व्यंग्य में और कभी-कभी छिछली भावुकता में भी बदल जाते हैं। कुशल और योग्य हास्यकार की रचना के कारण वे बहुधा हास्यपूर्ण और लगभग हमेशा ही पठनीय होते हैं। किन्तु हास्य यांत्रिक हो जाता है, और लक्ष्य विभाजित, जैसे चैपलिन की बाद की फिल्मों में। हमें सामग्री कभी मीठी मिलती है, कभी कड़वी लेकिन शकर में पगी, और कभी अमिश्रित।

किन्तु ट्वेन का सर्वश्रेष्ठ अंश, चैपलिन के प्रारम्भिक रूप की भाँति, एक महान कलाकार है, जिसका हाथ सधा हुआ है। भविष्य की पीढ़ियाँ उन्हें उन पुस्तकों के लिए ही याद करेंगी जिनमें न प्रहसन प्रमुख है, न उदासी, वरन् जिनमें स्नेह और निकट ज्ञान का एकीकरण है। ये रचनाएँ हैं 'टॉम सॉयर', 'लाइफ़ ऑन दी मिसीसिपी' और, सबके ऊपर, 'हकॅलबेरी फ़िन।' इनमें उन्होंने आत्मीयता से और वास्तविकतापूर्ण रीति से उस जीवन के बारे में लिखा है जिसे वे सबसे ज़्यादा अच्छी तरह जानते थे, उस नदी और नदी पर बसे उस नगर का जीवन जहाँ उनका बचपन बीता था। डिकेन्स के लिए मिसीसिपी एक गन्दी खाई थी, जिसमें 'तरल कीचड़ बहता है,' और जिसमें 'देखने को कुछ भी सुन्दर नहीं है, सिवाय उस हानि रहित बिजली के जो हर रात अँधेरे क्षितिज पर चमकती है।' किन्तु मार्क ट्वेन का, किशोर वय में, और स्मृति के माध्यम से, वह सारा अस्तित्व ही थी। अनजान के लिए धोखे से भरी, किन्तु उनके लिए सुरक्षित और उदार जो (हक फ़िन की भाँति) उसे जानते हैं, ट्वेन के

पृष्ठों में मिसीसिपी मानवी यात्रा का ही प्रतीक बन जाती है। 'टॉम सॉयर' इतनी अधिक 'एक बुरे लड़के की कहानी' बन गयी है (जिसमें वयस्क व्यक्ति की चतुराई है) कि उससे पूर्ण सन्तोष नहीं होता, और 'लाइफ़ ऑन दी मिसी-सिपी' अन्तिम अध्यायों में बिगड़ गयी है, यद्यपि शुरू के अध्याय अति उत्तम हैं। किन्तु 'हकॅलबेरी फ़िन,' टॉम सॉयर के ढंग पर जिम के बचाव के प्रसंग को छोड़ कर, दोष रहित है, एक सीमान्त-क्षेत्रीय लड़के का अविस्मरणीय चित्र है। पूर्व निश्चयवाद अच्छा दर्शन हो या न हो, उपन्यासकार के लिए अनुपयुक्त सिद्धान्त है, क्योंकि वह सामान्य लोगों को लेकर चलता है और सामान्य लोग यह अनु-भव नहीं करते कि उनका जीवन पूर्व-निश्चित है, चाहे उपन्यासकार ने उनकी ओर से जो भी निर्णय कर लिया हो। अगर वह अपना दृष्टिकोण अत्यधिक दृढ़ता से प्रस्तुत करता है, तो उसके पात्र अस्थिर कठपुतलियाँ बन जाते हैं। किन्तु 'हकॅलबेरी फ़िन' के पात्र (ह्विटमैन के शब्दों में) 'ताज़े, दुष्ट, यथार्थ' हैं। यह सच है कि उनमें से कुछ अपरिवर्त्तनीय गन्दगी में, छोटे कस्बे की क्रूरता में, निरर्थक ख़ानदानी शत्रुताओं में, या (जिम की भाँति) नीग्रो गुलामी में जकड़े हुए हैं। किन्तु स्वयं 'हक' अब भी स्वतन्त्र है, ऐसा स्वाभाविक प्राणी जिसे सभ्य बनाने की चेष्टा में उसके वातावरण ने अभी ढाला और नष्ट नहीं किया है। वह जिम को गुलामी की तात्कालिक बुराई से मुक्त कर पाता है, यद्यपि काले होने की सीमाओं से नहीं। लेकिन अन्त में, अपने आप को बचाने के लिए हक को भी, नैटी बम्पो की भाँति, सभ्यता से दूर चले जाना पड़ता है। यह भी अम-रीकी परित्याग का एक उदाहरण है, यद्यपि हक के मामले में वह वैराग्य नहीं है जो, मिसाल के लिए, थोरो के चुनाव में है। नयी दुनिया तब तक नयी है जब तक आदमी के लिए यह सम्भव है कि वह वन में भाग जाए, और अपनी इंद्रियों के सहारे जिये, जैसा वन्य पशु करते हैं। अन्यथा भाग्य की उदास, अपरिवर्त्तनीय गति आरम्भ हो जाती है। व्यापार आता है, गिरजे और नैतिक नियम आते हैं, छपे हुए और मंच से बोले गये शब्दों के झूठ आते हैं, मनुष्यों के समूह, भीड़ें और सेनाएँ आती हैं (एमर्सन ने कहा था—सैनिकों का दस्ता एक अप्रिय दृश्य है)। इनमें से कुछ चीजों से ट्वेन ने अपने को बचाया। गृहयुद्ध में कुछ सप्ताह सैनिक कार्य के बाद, वे पश्चिम की ओर नवादा क्षेत्र में चले गये—रेगिस्तान

को हरा-भरा बनाने में दूसरों का हाथ बँटाने, गो बाद में उन्हें अपने कार्य पर खेद हुआ, कि वे एक परात्पर निर्दोषिता को नष्ट करने में सहायक हुए, जैसा नयी ज़मीन तोड़ने वाले सभी लोगों को होता है।

अर्नेस्ट हेमिंग्वे एक अन्य लेखक हैं, जिन्होंने कुछ मूल्य देकर भी प्रत्यक्ष अनुभव के सत्य को बनाये रखने की चेष्टा की है। उन्होंने 'हकॅलबेरी फ़िन' की, और उसमें व अन्य रचनाओं में अमरीकी आत्मा के अनुकूल एक गद्य-शैली का सृजन करने में मार्क ट्वेन की महान उपलब्धि की उचित ही प्रशंसा की है। वाशिंगटन इर्विङ्ग ने कभी इसकी चेष्टा की थी। लॉवेल, और समाचार-पत्रों के हास्य लेखकों ने भी की थी। सभी का माध्यम हास्य था। केवल हल्की-फुलकी, अकृत्रिम कृतियों में ही अमरीकी अपनी राष्ट्रीय वाङ्मय की सरलता और अनौपचारिका को व्यक्त कर सकते थे और उस शास्त्रीय बोझिलता से बच सकते थे जिसमें उसे सामान्यतः अभिव्यक्ति मिलती थी। नोह वेब्सटर ने एक सच्ची अमरीकी शैली की माँग की थी। किन्तु ट्वेन के पहले उनके इस (क्षम्य अतिशयोक्ति मिश्रित) कथन में सत्य नहीं था कि—

" 'रानी की अंग्रेजी' जैसी कोई चीज नहीं है। सम्पत्ति एक संयुक्त पूंजी वाली कम्पनी के हाथ में चली गयी है, और अधिकांश हिस्सों के मालिक हम हैं।"

ट्वेन के हाथों में हास्यपूर्ण क्लिष्ट भाषा और जनबोली एक संवारा हुआ साहित्यिक माध्यम बन गयीं, अकृत्रिम, हृश्यमय, और चतुर ढंग से सरल जिसमें बोली की सी ध्वनि है, फिर भी जो बोली से, कुछ भिन्न है। हॉवेल्स ने कहा था कि मान्य श्रेष्ठ लेखकों द्वारा लिखी गयी रूढ़ अंग्रेज़ी 'विद्वत्तापूर्ण और जाग्रत है। उसे पता है कि उसके पितामह कौन थे'। मार्क ट्वेन के कथ्य में—पश्चिमी जीवन की भाँति-किसी वर्णसंकर के अनमेल तत्व हैं, किन्तु उनसे शिल्प की वह परम्परा आरम्भ हुई जो हेमिंग्वे तक आयी।

अध्याय ८

स्थानीय स्वर

एमिली डिकिन्सन और अन्य

सिडनी लेनिअर (१८४२–८१)

जन्म, मैकन. ज्यार्जिया और उसी राज्य के ऑगलथॉर्प विश्वविद्यालय में शिक्षा। संगीतकार बनने की आशाएँ गृह-युद्ध में नष्ट हो गयीं, जिसमें वे बन्दी बना लिये गये और उनका पहले से ही खराब स्वास्थ्य और बिगड़ गया। इस अनुभव से उन्हें अपने उपन्यास 'टाइगर लिलीज़' (१८६७) की सामग्री मिली। उन्होंने अपने को कविता और संगीत में लगाया, जिसमें बीमारी और ग़रीबी के कारण बाधाएँ आती रहीं। बाल्टीमोर के एक वाद्य-वृन्द में बाँसुरी वादक बने। उनकी 'पोएम्स' का प्रकाशन १८७७ में हुआ और कुछ भाषण 'दी सायन्स ऑफ़ इंगलिश वर्स' (१८८०) के नाम से छपे।

जॉर्ज वाशिंगटन केबिल (१८४४–१९२५)

जन्म न्यू आर्लियन्स में, गृह-युद्ध में दक्षिणी राज्यों की ओर से लड़ने के बाद लेखक बने। प्रथम रेखाचित्र पत्र-पत्रिकाओं में छपे और कुछ 'ओल्ड क्रिओल डेज़' (१८७९) में संगृहीत हुए। एक उपन्यास 'गैन्डिसिम्स' १८८० में प्रकाशित हुआ और उसके बाद दक्षिण सम्बन्धी बहुतेरी कहानियाँ आयीं, यद्यपि उनका निवास उत्तर में रहा।

जोएल चैन्डलर हैरिस (१८४८–१९०८)

जन्म, ज्यार्जिया में, विभिन्न दक्षिणी समाचार पत्रों में कार्य करने के बाद वे 'अटलान्टा कॉन्सटिट्यूशन' से सम्बन्धित हुए (१८७६–१९००) जिसमें 'चाचा रेमुस' सम्बन्धी उनकी पहली कहानी प्रकाशित हुई (१८७९)। 'चाचा रेमुस' की कहानियों की लोकप्रियता के फलस्वरूप उनकी माँग बढ़ती रही और बहुसंख्यक कहानियाँ छपीं। हैरिस की मृत्यु के बाद एक 'चाचा रेमुस स्मारक संघ' की स्थापना की गयी। उन्होंने दक्षिणी जीवन के अन्य पक्षों पर भी कहानियाँ और उपन्यास लिखे।

हैरिएट बीचर स्टोवे (१८११–९६)

जन्म, कॉनेक्टिकट में। हैरिएट बीचर अपने पिता के साथ सिन्सिनाटी चली गयीं (१८३२) जहाँ उन्होंने अपने पिता की धर्म-शास्त्रीय पाठशाला के एक प्राध्यापक सी० ई० स्टोवे से विवाह किया (१८३६) और गुलामी-प्रथा की कट्टर विरोधी बन गयीं। मेन राज्य में रहते हुए उन्होंने 'अंकिल टाम्स केबिन' लिखा (१८५२) जो अत्यधिक सफल हुआ और इससे प्रोत्साहित होकर उन्होंने अन्य कई रचनाएँ लिखीं जिनमें 'ड्रेड, ए टेल ऑफ़ दी ग्रेट डिस्मल स्वाम्प' (१८५६) नामक एक अन्य गुलामी-विरोधी उपन्यास भी था। कुछ वर्ष वे हार्टफ़ोर्ड, कॉनेक्टिकट में, मार्क ट्वेन के नज़दीक ही रहीं। फिर उन्हें फ्लोरिडा की भू-सम्पत्ति में कुछ दिलचस्पी हुई और उस दक्षिणी राज्य में भी उन्होंने कुछ समय विताया।

सारा ओर्ने ज्यूएट (१८४६–१६०६)

जन्म, दक्षिण वेरिक, मेन राज्य में हुआ और किशोरावस्था में ही लिखने लगीं। 'डीपहैवेन' के नाम से प्रकाशित (१८७७) उनके प्रथम रेखाचित्रों का अच्छा स्वागत हुआ। उसके वाद अन्य रेखाचित्रों के अतिरिक्त कुछ उपन्यास और कविताएँ भी लिखीं, जिनमें अधिकांश मेन राज्य से सम्वन्धित थीं। 'दी कन्ट्री ऑफ़ दी प्वाइंटेड फ़र्स' उनकी सर्व प्रसिद्ध रचना है।

एमिली डिकिन्सन (१८३०–८६)

जन्म, ऐमहर्स्ट, मॅसाचुसेट्स में, जहाँ उन्होंने अपना लगभग सारा जीवन विताया, सिवाय एक वर्ष माउन्ट होलीओक स्त्री पाठशाला में विताने के। वे अपने पिता के साथ घर पर ही रहीं, जो एक सफल वकील थे, और धीरे-धीरे उनका जीवन विल्कुल एकाकी हो गया। उनके गिने-चुने मित्रों और उनसे पत्राचार करने वालों में हार्वर्ड के साहित्यिक थॉमस वेन्टवर्थ हिगिन्सन भी थे, जिनसे वे अपनी कविता के सम्वन्ध में परामर्श लेती थीं और जिन्होंने उनकी मृत्यु के वाद उनकी कविताओं का सम्पादन किया।

अध्याय ८

स्थानीय स्वर

अगर हम ह्विटमैन और मेल्विले की कविताओं को, और उनसे कम महत्व की ऐसी रचनाओं को छोड़ दें जैसे जॉन डब्ल्यू० डी० फॉरेस्ट की 'मिस रावेनाल्स कनवर्ज़न फ्रॉम सेसेशन टु लॉयल्टी' (१८६७)—नाम से जैसा प्रतीत होता है, पुस्तक उससे अच्छी है—तो गृह-युद्ध ने उत्तम कोटि के बहुत कम साहित्य को जन्म दिया। बहुत कम महत्वपूर्ण लेखक लड़ाई से सम्बन्धित थे। ऐम्ब्रोज़ बीयर्स और सिडनी लेनिअर लड़ाई में शामिल हुए, किन्तु ट्वेन, हॉवेल्स और हेनरी जेम्स का मज़ाक उड़ाते हुए एच० एल० मेन्केन ने उनको 'भरती से भागने वाले' कहा। कविता में अवश्य युद्ध ने बहुसंख्यक वीर-रस की और स्मरणात्मक रचनाओं को जन्म दिया जैसे लॉवेल की हार्वर्ड 'ओड' और युवा दक्षिणी कवि हेनरी टिमरॉड की 'एथनॉजेनेसिस'। किन्तु अमरीकी पाठकों के लिए ये कितनी भी मार्मिक क्यों न हों, विदेशियों के लिए नहीं हैं। जैसी आशा थी, युद्ध से देशी लेखकों की एक नयी माँग भी उत्पन्न हुई, जो इन अमरीकी गुणों को वाणी दे, जो हाल ही में रक्त द्वारा प्रमाणित हुए थे। इस प्रकार होरेस बुशनेल (एक प्रमुख पादरी) ने १८६५ में येल में 'मृतकों के प्रति हमारा कर्त्तव्य' पर एक भाषण दिया। उनके विचार में एक कर्त्तव्य यह था कि 'आगे से......अंग्रेज़ी न......लिख कर अमरीकी लिखें। हमें अपनी प्रतिष्ठा मिल गयी है, अब हमें अपनी सभ्यता प्राप्त करनी है, स्वयं अपने विचार सोचने हैं, स्वयं अपनी रचनाएँ पद्यबद्ध करनी हैं।'

कुछ वर्षों बाद मार्क ट्वेन ने 'अमरीकी' में लिखा। किन्तु उनके उदाहरण का तत्काल ही अनुकरण नहीं किया गया। वस्तुतः, कुछ अमरीकी लेखकों ने,

अपने उद्देश्यों के लिए उसे अपर्याप्त कह कर, कभी भी उसका अनुकरण नहीं किया। सब मिला कर, इस काल के अमरीकी साहित्य में काफी आशंका प्रकट हुई। युवा लेखक पुराने लेखकों की छाया में बैठे थे। एमर्सन और लॉन्गफ़ेलो १८८२ तक जीवित रहे। लॉवेल, ह्विटिर, होल्म्स, और पार्कमैन, ये सब १८९० के बाद तक जीवित रहे और उनकी प्रतिष्ठाएँ बड़ी ज़बर्दस्त थीं। पुनः निर्माण के, 'मुलम्मे के युग' के कठिन वर्षों में, कोई विरोधी आलोचक यह नतीजा निकाल सकता था कि होरेस बुशनेल ने जिस सभ्यता की माँग की थी, उसके कोई चिन्ह नहीं थे। किन्तु सहानुभूतिपूर्ण आलोचक सिडनी लेनिअर जैसे एकाकी लेखकों की रचनाओं को और (पश्चिम के अतिरिक्त दक्षिण और न्यू-इंगलैन्ड में भी) एक धीमे स्वर पर सधे हुए साहित्य के विकास को देख सकता था, स्थानीय दृश्य और बोली की पैनी चेतना पर आधारित स्थानीय रंगों का साहित्य।

गुलामी-प्रथा और राज्य-अधिकारों के प्रश्नों में संकीर्ण रीति से फँसे हुए, दक्षिण ने युद्ध के पूर्व अपनी शक्तियाँ शास्त्रार्थ में लगा रखी थीं। पो, कभी-कभी दिखने वाले हास्यकारों और विलियम गिलमोर सिम्स (जिन्हें 'दक्षिणी कूपर' कहलाने की दोहरी प्रान्तीय अप्रतिष्ठा सहन करनी पड़ी—जब कि कूपर को पहले ही 'अमरीकी स्कॉट' कहा जा चुका था) जैसे द्वितीय कोटि के लेखकों को छोड़कर कल्पनाशील साहित्य की कोई दक्षिणी परम्परा नहीं थी। युवा कवि-संगीतकार लेनिअर को मित्रता और सहारे की बड़ी चाह थी। उन्होंने एक उत्तरी मित्र को लिखा, 'आपको कोई अन्दाज़ नहीं है कि हम सब किस क़दर अँधेरे में हैं।' यद्यपि उनकी रचनाएँ प्रसिद्धि पाने लगीं और उत्तर में छपने लगीं, किन्तु लेनिअर एक भयंकर बेचैनी के शिकार थे, जैसे उनके पूर्व पो रहे थे। दोनों के जीवन में सुरक्षा नहीं थी। दोनों के ही स्वप्न अतिरंजनापूर्ण थे। शौर्य, पवित्र और वासनाहीन स्त्रियाँ, अपार्थिव सौन्दर्य—कोई उच्च दक्षिणी अति-कल्पना उन पर हावी थी। दोनों ने ही छन्द-शास्त्र के अपने सिद्धांत प्रस्तुत किये। 'दी सायन्स ऑफ़ इंगलिश वर्स' (१८८०) में लेनिअर ने कहा कि संगीत और कविता बहुत-कुछ एक हैं क्योंकि वही नियम दोनों को अनुशासित करते हैं। उनका ख्याल था कि कविता में छन्द, ताल के नियमों पर आधारित होते हैं—मुख्य तत्व स्वर नहीं होते, समय होता है। एक सज्जित भाषा में उन्होंने

ऐसी कविता की रचना करने की चेष्टा की जिसमें संगीत की सी ध्वनि हो। परिणाम, पो की भाँति, बहुधा अति-मधुर हुआ :

"ओह, दलदल और घिरे हुए समुद्र में क्या फैला है ?
न जाने कैसे मेरी आत्मा अचानक मुक्त प्रतीत होती है
भाग्य के बोझ और पाप की उदास वार्त्ता से,
ग्लिन के दलदलों की लम्बाई और चौड़ाई और फैलाव द्वारा।"

(ओह ह्वाट इज़ देयर इन दी मार्श ऐन्ड दी टर्मिनल सी ?
सम हाउ माइ सोल सीम्स सडनली फ्री
फ्राम दी वेइंग ऑफ फेट ऐन्ड दी सैड डिस्कशन ऑफ़ सिन,
बाइ दी लेंग्थ ऐन्ड दी ब्रेड्थ ऐन्ड दी स्वीप ऑफ़ दी मार्शेज़ ऑफ़ ग्लिन।)

लेनिअर ने कुछ सुन्दर पंक्तियाँ लिखीं किन्तु वे प्रथम कोटि के कवियों में नहीं आते। वे एक ऐसी सूक्ष्मग्राही संवेदना की असफलता प्रतीत होते हैं, जिसे अपने ही सहारे रहना पड़ा। फिर भी, वे और पो एक ऐसे दक्षिणी साहित्यिक दृष्टिकोण का निर्माण करने में सहायक हुए जिसने, कभी-कभी दक्षिणी रोमानियत से दूषित होने पर भी, हमारे समय में उत्कृष्ट कविता को जन्म दिया है।

अन्य दक्षिणी लेखकों में लेनिअर की कल्पना, विद्वत्ता और शिष्टता का अभाव था, फिर भी उन्होंने अपने क्षेत्र के वातावरण को लिपिबद्ध करने का सफल प्रयास किया—उसकी ऊष्मा और प्राकृतिक ऐश्वर्य, उसकी ह्रासोन्मुख सामाजिक व्यवस्था और उसके नीग्रो। दक्षिणी साहित्यिक विकास की यह दूसरी मुख्य धारा थी, जो ट्वेन में (जिस हद तक वे दक्षिणात्य हैं), शायद पो के हास्यपूर्ण रेखाचित्रों में, और निश्चय ही आगस्टस लॉन्गस्ट्रीट के 'ज्यार्जिया सीन्स' (१८३५) में और जॉर्ज वाशिंगटन केबिल तथा जोएल चैंडलर हैरिस में दिखाई पड़ती है। (आधुनिक दक्षिणी लेखकों–विलियम फ़ॉकनर, रॉबर्ट पेन वॉरेन, यूडोरा वेल्टी, कार्सन मॅक्कुलर्स, ट्रुमन कैपोट— को दोनों ही धाराओं, उच्च आलंकारिकता और निम्न जीवन, का मिश्रण करने में, या कम से कम दोनों को ही अपने लेखन में प्रस्तुत करने में सफलता मिली है।) केबिल स्वयं

दक्षिणी थे किन्तु उनके सम्बन्ध उत्तर से भी थे। लुइसियाना के जीवन की पेचीदगी को वे असाधारणतः अच्छी तरह समझते थे। उनकी रचनाओं 'ओल्ड क्रिओल डेज़' (१८७६) और 'ग्रैन्डिसिम्स' (१८८०) में और बाद की पुस्तकों में भी, वास्तविकता सर्वत्र प्रतीत होती है, और कहीं-कहीं बड़ी गहरी अन्तर्दृष्टि भी है। किन्तु कहीं-कहीं उनमें छिछली चतुराई है और क्रिओल जन-बोली का प्रयोग रचना की प्रभावकारिता में एक बाधा है—रंग के आवरण से स्थान कभी-कभी ओझल रह जाता है। उत्तर और दक्षिण दोनों के ही स्थानीय रंग वाले बहुतेरे लेखन के बारे में ऐसा ही कहा जा सकता है।

किन्तु जोएल चैन्डलर हैरिस की सर्वोत्तम रचनाओं में स्थानीय ही सार्वभौमिक हो जाता है। चाचा रेमुस, गोरे लड़के को संसार की बातें समझाता हुआ बूढ़ा नीग्रो, एक अमर पात्र है। उसी प्रकार दुर्निवार्य 'ब्रर रैबिट' (भाई ख़रगोश), दुष्ट और असफल 'ब्रर फॉक्स' (भाई लोमड़ी) और उनकी पशुशाला के अन्य प्राणी भी अमर हैं। यद्यपि हैरिस ने 'चाचा रेमुस' की कहानियाँ बहुत अधिक संख्या में लिख डालीं (उनके दस ग्रन्थ हैं), और यद्यपि वे निश्चित रूप से दक्षिणात्य थे, किन्तु वे चाचा रेमुस को प्रचार का माध्यम नहीं बनाते। 'युद्ध के पहले, युद्ध-काल के और युद्ध के बाद' के समय को याद करते हुए, रेमुस आसानी से दक्षिणी आत्म-दया का प्रचारक या उस प्रकार का विचित्र बूढ़ा नीग्रो बन सकता था जिसका चित्रण करना थॉमस नेल्सन पेज को प्रिय था। इसके विपरीत वह एक चतुर बूढ़ा है, जो दबे हुए लोगों के मन को गहराई से जानता है और उन तरीकों में आनन्द लेता है जिनके द्वारा दबा हुआ व्यक्ति अपने से अधिक सशक्त लोगों को हराता है। जैसा हैरिस ने लिखा—

"यह दिखाने के लिए किसी वैज्ञानिक जाँच की आवश्यकता नहीं कि (नीग्रो) अपने नायक के रूप में सबसे दुर्बल और हानि रहित पशु को क्यों चुनता है और रीछ, भेड़िया व लोमड़ी के साथ मुकाबलों में उसे विजयी बनाता है। सद्‌गुणों की नहीं वरन लाचारी की विजय होती है। यह द्वेष नहीं, केवल शरारत है।"

चाचा रेमुस की कहानियाँ अपने आप में हास्यपूर्ण और मार्मिक होते हुए भी, कुछ हद तक वाचक की बोली पर निर्भर हैं। किन्तु रेमुस का दर्शन है जो

उन्हें अनश्वर बनाता है— कोमल और गरीब लोगों का दर्शन, जो उनके जनक का दर्शन भी है। 'दी विकार ऑफ़ वेकफ़ील्ड' हैरिस की प्रिय पुस्तक थी। उन्होंने कहा कि 'उसकी सादगी, अत्यधिक अचरज भरे उसके वातावरण' ने उनको आजीवन प्रभावित किया। हैरिस के अनुसार साहित्य सामान्य-जन सम्बन्धी होने पर अपने वास्तविक कार्य के सर्वाधिक निकट होता है। हॉथॉर्न के न्यू-इंगलैन्ड में जीवन की निष्फलता और बोझिलपन पर हेनरी जेम्स के वक्तव्य का उन्होंने रोषपूर्वक खंडन किया। निश्चय ही उनके अपने क्षेत्र में नीग्रो लोगों की उपस्थिति जीवन को एक विशेष गम्भीरता प्रदान करती थी— वे उन लोगों में से थे जिन्होंने इस सामग्री का कौशल के साथ उपयोग किया।

चाचा रेमुस और मार्क ट्वेन के जिम के साथ अमरीकी कथा-साहित्य का सर्वप्रसिद्ध नीग्रो हैरिएट बीचर स्टोवे के असाधारणतः सफल उपन्यास का 'चाचा टॉम' है। प्रथम दो के विपरीत, वह एक व्यंग्य-चित्र सा है, इतना धार्मिक और भक्त कि उसकी अच्छाई यथार्थ के परे है। वस्तुतः एक दक्षिणात्य ने यह घोषित किया कि 'अंकिल टॉम्स केबिन' में नीग्रो का आन्तरिक परिचय उतना ही है जितना 'दी नॉटिकल अलमॅनक' (नौका चालन सम्बन्धी पंचांग)। में किन्तु श्रीमती स्टोवे के उपन्यास का मूल्यांकन चाचा रेमुस की तुलना में करना उचित नहीं है। सामान्यतः उनकी पुस्तक को उतना ही ख़राब होना चाहिए था जितना गुलामी-विरोधी (या गुलामी-समर्थक) कथा-साहित्य के अन्य असंख्य उदाहरण हैं। किन्तु उनसे इसकी कोई तुलना नहीं, क्योंकि इसकी लेखिका ने, अपने विषय में आवेशपूर्ण दिलचस्पी रखते हुए भी, उसमें असाधारण शक्ति, जिज्ञासा, वर्णन-शक्ति और प्रतिमानों की भावना का उपयोग किया। इस पुस्तक को पामर्सटन ने तीन बार पढ़ा और इसे पढ़ कर ग्लैड्स्टन की आँखों में आँसू आ गये। सौ वर्ष बाद, हमारी प्रतिक्रिया इतनी तीव्र नहीं होती। फिर भी, यह आज भी एक प्रभावशाली उपन्यास है। अगर चाचा टॉम को बहुत अधिक गुणों से सम्पन्न बना दिया गया है, तो डिकेन्स के बहुतेरे पात्रों के सम्बन्ध में भी यही बात कही जा सकती है। पुस्तक के अन्य पात्र— टॉप्सी, सेंट क्लेयर, शेल्बी, यहाँ तक कि साइमन लेग्री भी— सब हमारे मन पर छाप डालते हैं यद्यपि वे गढ़े-गढ़ाए अंश जिनके कारण पुस्तक का नाट्य-संस्करण इतना लोकप्रिय हुआ—

वर्फ़ में होकर एलिज़ा का भागना और नन्हीं ईवा की मृत्यु— एक बीते युग की रुचि के अनुकूल हैं।

श्रीमती स्टोवे की 'प्रतिमानों की भावना' उनके कुछ अन्य, कम प्रसिद्ध उपन्यासों में भी व्यक्त होती है, जिनमें न्यू-इंगलैन्ड की अपनी पृष्ठिभूमि को आधार वना कर वे छोटे, तनाव भरे समुदायों के वारे में लिखती हैं, जिनमें धार्मिक कार्यकलाप और विवाद में ही मुख्यत: जीवन की अभिव्यक्ति होती है। उनकी पुस्तकों के पात्र इस अर्थ में गम्भीर हैं कि जीवन के कुछ पक्ष उन्हें गम्भीर प्रतीत होते हैं। उनकी समस्याओं के प्रति हमेशा हमें सहानुभूति नहीं होती। उदाहरण के लिए 'दी मिनिस्टर्स वूइंग' (१८५९) में नायिका को इस विचार से पीड़ा होती है कि उसका प्रेमी, जिसके वारे में विश्वास किया जाता है कि वह डूब गया, मृत्यु के समय पवित्र दशा में नहीं था। उनके खलनायक— इसी पुस्तक में ऑरोन वर और 'ओल्ड टाउन फोक्स' (१८६९) में एलेरी डैवेनपोर्ट— असंगति की सीमा तक कृत्रिमतापूर्ण और पापपूर्ण हैं। फिर भी, उनमें विनोद और उत्फुल्लता का पूर्ण अभाव नहीं है। यद्यपि कॉटन मेथर के 'मैग्नालिया क्रिस्टी अमेरिकाना' से, जिसे उन्होंने वचपन में पढ़ा था, 'मुझे लगा कि मेरे नीचे की धरती भी ईश्वरीय विधान की किसी विशेष क्रिया से पवित्र की हुई है', और यद्यपि उन पर प्रतिवन्ध था कि स्कॉट के उपन्यासों को छोड़ कर और कोई उपन्यास न पढ़ें, किन्तु उनके पादरी पिता, परिवार के साथ वाहर निकलने पर सामाजिक प्रतिष्ठा का आवरण उतार देते थे— इस हद तक कि गहरे खड्ड के किनारे उगे हुए अखरोट के पेड़ पर चढ़ जाते थे 'और तव नीचे खड़े वच्चों के लिए अखरोट गिराने के लिए खड्ड के ऊपर तक चले जाते थे'। किन्तु ऐसी घटनाएँ उनके उपन्यासों में वहुसंख्यक नहीं हैं। उनका स्वर संयत है, जैसे हॉथॉर्न का, और शुद्धतावादी परम्परा सम्वन्धी उनकी जानकारी भी उतनी ही थी। फिर भी, न्यू-इंगलैन्ड समाज के काल्विनवादी चरित्र के चित्रों के रूप में उपर्युक्त पुस्तकों में (और उनके साथ ही 'दी पर्ल ऑफ़ ऑर्स आइलैन्ड' और 'पोगानुक पीपुल' में) कुछ ऐसा गुण है जो सामान्य आकर्षण से अधिक सशक्त है। वस्तुत: ये पुस्तकें जितना अधिक विवरण और विश्लेषण के निकट आती हैं, उतनी ही अच्छी हैं। उपन्यासों के रूप में दुर्वल, ये एक

ऐसे वातावरण के रेखाचित्रों के रूप में सबल हैं जिसे वे निकट से जानती-समझती थीं— 'अंकिल टॉम्स केबिन' के दक्षिण की भाँति यह उधार लिया हुआ ज्ञान नहीं था।

श्रीमती स्टोवे की रचनाओं के इस पक्ष को 'स्थानीय रंग' कहा जा सकता है। निश्चय ही, इस विधा में न्यू-इंगलैन्ड की सर्वश्रेष्ठ लेखिका, सारा ओर्ने ज्यूएट को इससे प्रेरणा मिली। किशोरावस्था में उन्होंने 'दी पर्ल ऑफ़ ऑर्स आइलैन्ड' को पढ़ा (और बहुत पसन्द किया) जो मेन राज्य के तट सम्बन्धी उपन्यास था, जहाँ कुमारी ज्यूएट का पालन-पोषण हुआ था, और शीघ्र ही वे उस क्षेत्र को पहले कहानियों में और फिर उपन्यासों में चित्रित करने लगीं। उनकी रचनाओं का क्षेत्र सीमित है। आम तौर पर वे ऐसे गाँवों और छोटे कस्बों के सामान्य लोगों से सम्बन्धित हैं, जो सब के सब समुद्र के पास ही हैं। उनके अधिकांश पात्र ऐसी स्त्रियाँ हैं जिनका एक दूसरे से आजीवन परिचय है। यद्यपि वे एमर्सन के इस कथन से सहमत नहीं होंगी कि ऐसे लोग 'जो एक ही सी बातें जानते हैं, एक दूसरे के लिए अधिक समय तक अच्छे साथी नहीं रहते', फिर भी उनकी बातें कभी-कभी इतनी संक्षिप्त होती हैं कि रूखी प्रतीत हों। इससे कुमारी ज्यूएट के लिए अपर्याप्त अभिव्यक्ति की समस्या उत्पन्न होती है। वे अनुभव करती हैं कि 'न्यू-इंगलैन्ड की महान घटनाओं का वर्णन करना कठिन है। अभिव्यक्ति बहुत कम होती है, और गम्भीर अनुभूति के क्षणों में जो कुछ थोड़े से शब्द निकलते भी हैं, वे छपे हुए पृष्ठ पर बहुत ही अपर्याप्त लगते हैं।' उनके जीवन का बड़ा अंश अतीत का सिंहावलोकन है। आम तौर पर उनकी बस्तियों और बन्दरगाहों का ह्रास हो रहा है, और जन्म-संख्या से मृत्यु-संख्या अधिक प्रतीत होती है। (वस्तुतः, एक पूरा द्वीप उस समय उजड़ गया जब उसके किसान और उनके परिवार पश्चिम में सोने की खानों की ओर चले गये।) उपन्यासकार के लिए लाभदायक न प्रतीत होने वाली यह स्थिति कुमारी ज्यूएट की कोमल, मितव्ययी प्रतिभा के पूर्णतः अनुकूल है। उनकी सर्वोत्तम पुस्तक 'दी कन्ट्री ऑफ़ दी प्वाइन्टेड फ़र्स' (१८९६) में 'नमक भरी वायु, और सफेद खपरैलों वाले' एक काल्पनिक 'छोटे से कस्बे' डुनेट के रेखाचित्र हैं, जिनके वाचक के रूप में हम स्वयं कुमारी ज्यूएट को ही

देख सकते हैं। श्रीमती टॉड के द्वारा, जिनके साथ वे भोजन करती हैं, वे चुपचाप नगरवासियों के जीवन में प्रवेश करती हैं। उनमें से कुछ दूर-दूर की यात्रा कर चुके हैं— कप्तान लिटिलपेज, हडसन की खाड़ी तक जा चुके हैं और वहाँ एक विक्षिप्त स्कॉटलैन्डवासी के साथ रहे थे, जिसका विश्वास है कि उसने एक आर्कटिक क्षेत्रीय नरक खोज लिया है। श्रीमती फ़ॉस्डिक ने बचपन में अपने पिता के जहाज़ में यात्रा की थी— 'शरीर रंगे हुए वे जंगली देखने वाले थे, जो मैंने दक्षिणी समुद्र के द्वीपों में देखे थे. जब मैं छोटी थी! वह समय था लोगों के लिए यात्रा करने का, बहुत पहले, व्हेल पकड़ने वाले दिनों में।...... यह सच है कि लौटने पर मुझे लगता था कि मैं बहुत शिथिल और वक्त से पिछड़ी हुई हूँ,.........लेकिन अनुभव दिलचस्प होता था, हमें हमेशा अतिरिक्त लाभ होता और वापस आने पर हम अमीर महसूस करते।' लेकिन वे सब अब वृद्ध हो चले हैं; दुनिया बढ़ कर उनके पास आ गयी है, और काफ़ी घूमे हुए लोगों का भी विश्वास है कि मेन राज्य के उनके अपने कोने जैसी कोई जगह नहीं।

सारा ओर्ने ज्यूएट का लेखन वैसा ही साफ़-सुथरा और अकृत्रिम है जैसे उनके पात्रों के घर, यद्यपि, उन घरों की ही तरह, उसमें कहीं-कहीं थोड़ी सजावट भी चमकती है। उसमें संकोच है, किन्तु छिछलापन नहीं है। इसमें ह्रास की उदास स्वीकृति और न्यू-इंगलैन्ड की ऐसी चुस्ती का संतुलन है, जो इसे उस अन्य ह्रासोन्मुख क्षेत्र, दक्षिण, के स्थानीय रंग वाले लेखन से बिल्कुल अलग करती है—

"ऊँचाई पर एक पुराना मकान था, जिसका मुँह दक्षिण की ओर था— सिर्फ़ एक पुराने घर का उजड़ा हुआ ढाँचा भर जिसकी ख़ाली खिड़कियाँ अन्धी आँखों जैसी लगती थीं। भूरे रोएँ की तरह पाला-मारी हुई घास उसके पास उगी हुई थी और बकाइन के पौधे की एक अकेली टेढ़ी डाल दरवाज़े के साथ अपनी हरी पत्तियाँ लिए खड़ी थी।

" 'अभी हम मक्खन-रोटी का एक अच्छा सा टुकड़ा खा लेंगे,' (श्रीमती टॉड ने) कहा, 'और तब हम टोकरी को मकान के अन्दर किसी खूँटी पर टाँग देंगे जहाँ भेड़ें न पहुँचें।.........' "

उनकी कहानियाँ ऐसी लेखिका की रचना हैं जो मेन के प्रति अपने सारे प्रेम के बावजूद बाहरी दुनिया के प्रति भली-भाँति जागरूक थीं— जिन्होंने, मिसाल के लिए, बालज़ाक, और ज़ोला और गस्टाव फ़्लाबर्ट को पढ़ा था। उनका दृढ़, स्त्रीत्वपूर्ण, विनोदपूर्ण, प्रौढ़ लेखन पाठक को तत्काल विला केथर (१८७६–१९४७) की याद दिलाता है, यद्यपि इस दूसरी लेखिका ने नेब्रास्का और न्यू-मेक्सिको के बारे में लिखा, जो मेन से बहुत दूर हैं। वस्तुतः, हैरियट बीचर स्टोवे से सारा ओर्ने ज्यूएट और उनके बाद विला केथर तक, जिन्होंने 'दी स्कार्लेट लेटर' और 'हकॅलबेरी फ़िन' के साथ 'दी कन्ट्री ऑफ़ दी प्वाइन्टेड फ़र्स' को उन 'तीन अमरीकी पुस्तकों' में रखा 'जिनके दीर्घ जीवन की सम्भावना है,' एक सीधी परम्परा है। और इस परम्परा से यह बात दिमाग़ में आती है कि स्त्री लेखकों की अमरीकी साहित्य में एक विशेष देन है। आंशिक रूप में यह देन दूषित प्रकार की थी, जिस पर हॉथॉर्न को इतना रोष था— जिसके प्रतिनिधि रूप में सुसान बी० वार्नर के 'दी वाइड, वाइड वर्ल्ड' (१८५१) और 'क्वीची' (१८५२) को लिया जा सकता है, हॉथॉर्न की सर्वोत्तम रचनाओं की समकालीन आँसू भरी प्रेम कथाएँ, जिनकी बिक्री कहीं अधिक थी। किन्तु अपने सर्वोत्तम रूप में, जैसे विला केथर और एलेन ग्लास्गो (१८७४–१९४५) की रचनाओं में, स्त्री लेखकों की देन ने, स्थान, परम्परा और पारिवारिक सम्बन्धों से बँधे रह कर अमरीकी गद्य की शानभरी, बाह्य जीवन सम्बन्धी और पौरुषेय प्रवृत्तियों के समक्ष एक आवश्यक संवादी स्वर प्रस्तुत किया है।

अन्य स्त्रियों के भी नाम लिये जा सकते हैं— मिसाल के लिए मेरी विल्किन्स फ्रीमैन (१८५२–१९३०)— जिन्होंने श्रीमती स्टोवे और कुमारी ज्यूएट की भाँति न्यू-इंगलैन्ड के वातावरण को चित्रित किया है। अमरीका की सर्वश्रेष्ठ कवियित्री एमिली डिकिन्सन भी शायद इसी की एक मिसाल हैं, जिन्होंने मॅसाचुसेट्स के एक छोटे से कस्बे ऐमहर्स्ट में बिल्कुल अज्ञात जीवन बिताया। न्यू-इंगलैन्ड समाज के अतिरिक्त और कहीं भी कोई स्त्री एक साथ ही इतनी दुखी, इतनी अकेली, फिर भी इतनी सक्रिय, इतनी मुखर— लोक और परलोक की निरन्तरता और पारस्परिकता के प्रति इतनी जागरूक—नहीं हो सकती थी। या, हम यह भी कह सकते हैं कि अपनी प्रतिभा के बावजूद

इतने असमान स्तर की, इतनी अधूरी नहीं हो सकती थी। यहाँ 'स्थानीय' रंग की चरम परिणति हैं— ऐसा लेखन जो संकुचित होकर एक मकान की चार-दीवारी, साथ के बाग़ और घास या खिड़कियों से दिखने वाले दृश्य तक ही सीमित हो गया है। यहाँ ऐसा पूर्ण एकान्त है कि स्वेच्छित प्रतीत होता है— जिसमें एक ओर तो काल्विनवाद की सी पीड़ित शक्ति है, और दूसरी ओर प्रकृति के साथ मनुष्य के सम्पर्क से प्राप्त एक परात्परक आनन्दोन्माद है।

अपनी मृत्यु के समय एमिली डिकिन्सन एक हज़ार से अधिक अप्रकाशित कविताएँ छोड़ गयीं। केवल कुछ मित्र ही जानते थे कि उन्होंने ये कविताएँ लिखी थीं। इनमें से बहुतेरे केवल कविताओं के विचार मात्र थे, जो उन्होंने किसी भी कागज़ पर जो हाथ लगा, लिख लिए थे। दूसरी कविताएँ ऐसी भी थी जिनको ध्यान से संशोधित किया गया था। किन्तु ये सारी ही छोटी, अधिकतर चार-चार पंक्तियों के छन्दों में बाँटी हुई कविताएँ थीं। और सब पर एक निजी छाप है, जिसके सम्बन्ध में कोई भ्रम नहीं हो सकता। वे तार की भाषा जैसी संक्षिप्त हैं। वे अलौकिक सन्देशों जैसी हैं, किन्तु बुद्धि चातुर्यपूर्ण— कभी उनमें जागरूक उत्फुल्लता है, तो कभी वे किसी आकस्मिक कल्पना की सीमा तक चली जाती हैं। उनके अपने अलग ही प्रतिमान हैं। सुदूर और विशाल को लघु और सुपरिचित के सन्दर्भ में और लघु तथा सुपरिचित को सुदूर और विशाल के सन्दर्भ में देखा गया है। उनकी छोटी सी दुनिया में रोटी के टुकड़े भोज का काम देते हैं, और बहुधा छोटे-छोटे प्राणी— मक्खी, मकड़ी ,मधुमक्खी, लाल-मुनियाँ, तितली— आँखों के सामने छा जाते हैं। इस प्रकार—

"झींगुर ने गाया,
और सूरज डूबा,
और कारीगरों ने समाप्त की, एक-एक कर,
दिन पर अपनी सींवन।

"नन्हीं दूब ओस से बोझिल,
गोधूलि खड़ी थी, जैसा अजनबी करते हैं

टोपी हाथ में लिए, नम्र और नवीन,
जैसे ठहरे, या कि जाए।

"एक विस्तार आया, जैसे कोई पड़ोसी,—
एक ज्ञान, विना नाम या चेहरे का,
एक शान्ति, जैसे दुनिया घर पहुँचे,—
और इस तरह रात हुई।"

यह कविता उनकी सर्वोत्तम रचनाओं में से नहीं है, फिर भी इसे बहुत कुछ प्रतिनिधि रचना माना जा सकता है। छन्द-रचना दोषपूर्ण है। शायद परस्पर विरोधी विम्व अधिक हैं। शायद कविता का अन्त— जिसमें उन्होंने अपने विशिष्ट ढंग से एक सकर्मक क्रिया (विकम) से अकर्मक क्रिया का काम लिया है— अचानक और कविता के विचार-प्रवाह के विपरीत हो जाता है। फिर भी, जैसा इस कविता से प्रकट है, उनकी रचनाएँ असाधारणतः समृद्ध और चैतन्य है। झींगुर, कारीगर, अजनवी, पड़ोसी— इन सामान्य और लघु विम्वों के द्वारा वे रात का आना चित्रित करती हैं। किन्तु अन्तिम छन्द में लघु ही 'एक विस्तार' वन गया है, कोई आश्चर्यजनक और रहस्यमय वस्तु, 'एक ज्ञान विना नाम या चेहरे का'। मनःस्थिति के प्रति एमिली डिकिन्सन की तीव्र ग्रहणशीलता पर भी ध्यान दें, विशेषतः प्रकाश में परिवर्तन होने से उत्पन्न प्रभाव पर। प्रकाश वस्तुओं के सूक्ष्म परिवर्तन को, नश्वर जीवन के छिपे हुए या विनाशकारी अस्थायित्व को व्यक्त करता है—

"समस्या घास पर पड़ी वह लम्वी छाया है,
जो दिखाती है कि सूरज डूवते हैं;
चौंकी हुई घास को यह सूचना
कि अंधेरा आने वाला है।"

यह एक पूरी कविता है। चार छन्दों की एक अन्य कविता का आरम्भ है—

"प्रकाश का एक तिरछा झुकाव होता है,
जाड़े की शामों में,

जो दबाता है, जैसे बोझ
गिरजाघर के संगीत का।"

और अन्त है—

"जब वह आता है, प्रकृति चुप हो सुनती है,
साये सांस रोक लेते हैं;
जब वह जाता है, तो ऐसा होता है जैसे वह दूरी
जो मृत्यु के चेहरे पर होती है।"

'मृत्यु का चेहरा'— मृत्यु पर उनका ध्यान बहुत अधिक है, क्योंकि वह अगले जीवन का द्वार है। इस अगले जीवन की कल्पना एक विशेष प्रकार के गौरव के रूप में की गयी है जिसमें कुछ साम्य, लेकिन पूर्ण नहीं, उन परम्परागत स्वर्गों के साथ है जो उस काल के प्रार्थनागीतों और धर्मोपदेशों में वर्णित हैं, या 'बुक ऑफ़ रेवेलेशन्स' (एक ईसाई धर्म-पुस्तक) के साथ है, जो उनकी एक प्रिय पुस्तक थी। मृत्यु का अर्थ है विश्राम, ऐश्वर्य, मान्यता; उन कुछ अलभ्य लोगों का साथ, जिन्हें धरती पर पूरी तरह जानना सम्भव नहीं। घर, समाधि के मार्ग का पड़ाव है—

"हम एक घर के सामने रुके जो लगता था
जैसे धरती का ही एक उभार हो;
छत मुश्किल से दिखती थी,
और छज्जा जैसे कब्र का टीला।"

समाधि के आगे, 'मुक्ति के चुनाव' के बाद, ईश्वर एक ऐसे समृद्ध राज्य की अध्यक्षता करता है जिसके ऐश्वर्य का वर्णन वे 'नील-लोहित', 'राजसी', 'विशेषाधिकार', 'पन्ना,' 'किरीट', 'दरबारी', 'पोटोसी' (चाँदी की खान पर बसा पर्वतीय नगर) और 'हिमालय' जैसे शब्दों में करती हैं। ये सब अमरत्व सम्बन्धी उनके दृष्टिकोण की पुष्टि में सहायक होते हैं। जीवन का बड़ा अंश मृत्यु के प्रतीक्षालय में सही गयी पीड़ा है। वे 'कैल्वैरी (ईसा को सूली चढ़ाने का स्थान) की साम्राज्ञी' हैं और व्हिटमैन की भाँति कह सकती थीं कि—

"जो कुछ लोग समझते हैं, मरना उससे भिन्न और अधिक सौभाग्यपूर्ण है।"

ऐसी स्थिति में कवि वह पैनी दृष्टि वाला निरीक्षक है जो अपने जीवन को यथासम्भव बोझों से बचाए रखता है, जो—

"अपने संकुचित हाथों को फैलाकर
स्वर्ग को समेटने के लिए"

बाह्य संसार में स्वर्ग के जो भी संकेत-चिन्ह मिलते हैं, उन्हें पकड़ता है। प्रकृति कुछ इशारे करती है, किन्तु परात्पर रूप के नहीं, वरन् सब मिला कर अधिक छलना भरे और क्षणिक—

"हम वनों और पहाड़ियों को देखते हैं,
प्रकृति के तमाशे के तम्बू,
बाह्य को अन्तस् समझ लेते हैं,
और जो देखा उसकी चर्चा करते हैं।"

उनकी अपनी नज़र 'अन्तस्' पर लगी रहती है, वह क्षणिक ज्योति जब नश्वरता आवरण को चीरती प्रतीत होती है। उस समय लगभग ऐसा हो जाता है जब तूफ़ान आने के समय प्रकाश में परिवत्तन होता है, या जब ऋतु बदलती है ('वर्ष के इन आचरणों से लगभग संगीत की सी पीड़ा होती है')। या, सबसे अधिक, जब कोई मृत्यु होती है। ऐसे समय वे अनुभव करती थीं कि—

"मैं केवल वही समाचार जानती हूँ
जो सारा दिन सूचना-पत्रों में
अनश्वरता से मिलते हैं।"

'जस्ट लॉस्ट ह्वेन आई वाज़ सेव्ड' ('जब मैं बची तभी खो गयी') शीर्षक कविता में, एक बीमारी जिससे वे अच्छी होकर उठी थीं, एक असफल तलाश के रूप में चित्रित की गयी है—

"अतः, वापस आये यात्री की तरह, मुझे लगता है,
यात्रा के विचित्र रहस्य बताऊँ।
जैसे विदेशी तटों का चक्कर लगाने वाला कोई नाविक,
उस भयानक द्वार से लौटा कोई भयभीत संवाददाता
द्वार बन्द होने के पहले!

किन्तु परलोक सम्बन्धी एमिली डिकिन्सन की कल्पना पर उनकी मनमौजी, पारिवारिक मानस-रचना का भी प्रभाव है— उनके चरित्र का वह अंग जिसे ('परिष्कृत' से भिन्न) अति-आलंकारिक (रोकोको) कहा गया है।[१] यद्यपि वे बार-बार इस संसार में एकाकी होने की बात कहती हैं, किन्तु वे सेन्ट टेरेसा ऑफ़ ऐविला की भाँति रहस्यवादी या सेन्ट जॉन ऑफ़ दी क्रॉस की भाँति धार्मिक कवि नहीं हैं। इसके बजाय, वे असीम के साथ खिलवाड़ करती हैं, ईश्वर के साथ नख़रे करती हैं, उसके 'कपट' के लिए उसको क्षमा करती हैं और कभी-कभी उसके प्रति बड़ी लज्जा-भरी होती हैं, जैसे आरम्भ-काल की इस कविता में—

"मैं आशा करती हूँ कि स्वर्ग का पिता
इस नन्हीं लड़की को उठा लेगा,—
पुराने ख्यालों की, शरारती, सब-कुछ—
मोती की सीढ़ियों पर।"

उनकी रचनाओं में ईश्वर सचमुच एक पहेली जैसा है। सृष्टा जिसे मालूम नहीं कि उसने सृष्टि क्यों की, वह 'चोर, महाजन, पिता' है, भद्रपुरुष है, राज-पुरुष है, राजा है—ऐसा प्राणी जो कभी मृत्यु के रूप में अंकित किया गया है, तो कभी प्रेमी जैसे रूप में। कभी कभी न्यू-इंगलैन्ड के हास्य का पुट झलकता है, तो कभी-कभी संवेदनशील और प्रेम से वंचित बच्चों के व्यवहार में प्रकट होने वाली लापरवाही। किसी भी सूरत में, वे धार्मिक विषयों के साथ आश्चर्यजनक स्वतन्त्रता बरतती हैं। कोई आश्चर्य नहीं कि क्रिस्टिना रॉसेटी ने एमिली डिकिन्सन की कविताओं की अत्यधिक प्रशंसा करने के बाद 'कुछ धार्मिक, या कहें कि अधार्मिक रचनाओं' को खेदजनक बताया। शायद दोष अधार्मिकता का उतना नहीं, जितना अप्रौढ़ता का है। लघु और सुपरिचित पर ध्यान रखना, बड़ी आसानी से बगीचा सजाने की सी मनमानी का रूप ले सकता है, जैसे उनका अपने पत्रों में 'आपकी छोटी-परी' हस्ताक्षर करना।

---

१. 'एमिली डिकिन्सन (अमेरिकन मेन ऑफ़ लेटर्स)'— रिचर्ड चेज़ (लन्दन, १९५२)।

किन्तु उनकी रचनाओं का अन्तिम प्रभाव आश्चर्यजनक ईमानदारी और मौलिकता का पड़ता है। मृत्यु में अपनी दिलचस्पी के बावजूद, वे अपने चारों ओर की दुनिया और अपने शिल्प की सामग्री के प्रति तीव्र ग्रहणशीलता व्यक्त करती हैं। प्राविधिक दृष्टि से उनकी कविता बहुत अच्छी नहीं है, और शब्दों का वे बुरी तरह दुरुपयोग करती हैं। बहुतेरे क्षेत्रों के शब्दों का—कानून, रेखा-गणित, इंजिनरी— वे अपने उद्देश्य के अनुसार प्रयोग करती हैं। सामान्य शब्द नये सन्दर्भों में जीवन्त हो उठते हैं और एक प्रकार के शब्द से दूसरे प्रकार का काम लेने में उन्हें कोई हिचक नहीं होती—

"किंगडम्स लाइक दी ऑर्चर्ड
फ़्लिट रसेटली अवे।"

(फल के बग़ीचों के समान, राज्य भी भूरे सेबों की तरह उड़ जाते हैं।)

कभी-कभी उनकी मितव्ययिता न्यू-इंगलैन्ड की भाषा जैसी है—

"और, ऐसा था जैसे आधी रात, कुछ,—"

इस संक्षिप्त 'कुछ' का प्रयोग कोई अमरीकी कवि ही कर सकता था।

ऐसा नहीं था कि उनके मित्र न हों, किन्तु उन्हें वे दूर ही रखती थीं ताकि वे एक कवि की निर्वैयक्तिकता से अपने मामलों पर बहस कर सकें (थोरो की भाँति, जिन्होंने अपने एक पत्र के अन्त में लिखा था, 'आप देखेंगे कि जितना मैं आपसे बोलता हूँ, शायद उतना ही अपने आप से')। और कैसे पत्र इसका फल है! एक मित्र को वे बताती हैं, 'घास दक्षिण से भरी है, गन्धें आपस में उलझती हैं, और पहली बार मैं वृक्ष में नदी को सुनती हूँ।' फिर 'जब मुझे ऐसा लगता है कि मेरी खोपड़ी उड़ गयी है, तब मैं जानती हूँ कि यह कविता है।' एक आलोचक ने व्हिटमैन से उनकी तुलना करते हुए कहा कि दोनों, 'इस प्रकार लिखते थे जैसे उनके पहले किसी ने कविता लिखी ही न हो।'[1] ये शब्द उचित आलोचना भी हैं, और एक महान तथा अर्जित स्तुति भी उनकी सर्वो-

१. ए० सी० वार्ड, 'अमेरिकन लिटरेचर : १८८०-१९३०' (दन, १९३२) पृष्ठ ४३।

तम पंक्तियों में प्रथम कोटि के कवियों का सारा जादू है। सैकड़ों उदाहरणों में से एक को लें तो ये शब्द—

"ग्रीष्म में पक्षियों से भी आगे,
घास से दुख भरा,"

—आश्चर्यजनक रूप में विश्लेषण के परे हैं। किन्तु इसके आगे की कविता निराशाजनक है। उनमें कहीं कहीं प्रतिभा है, किन्तु पूरी कविताएँ उत्कृष्ट हों, ऐसा कम है। हॉथॉर्न हमसे धीमे स्वर में बोलते हैं, जैसे वे स्वयं बहरे हों; मेल्विले चीखते हैं, जैसे उन्हें शक हो कि श्रोता बहरे हैं; और एमिली डिकिन्सन भी निश्चय नहीं कर पातीं कि अपना स्वर किस स्तर पर रखें। किन्तु इन दोनों की तरह वे भी अपने उद्वेलित करने वाले एकाकीपन से शक्ति पाती हैं।

अध्याय ९

अमरीकी गद्य में यथार्थवाद

हॉवेल्स से ड्रीसर तक

विलियम डीन हॉवेल्स (१८३७-१९२०)

जन्म, ओहियो, एक ग़रीब किन्तु सुशिक्षित मुद्रक के पुत्र। कई बार निवास-स्थान बदलने के बाद—जिनमें से एक अवधि का वर्णन 'ए बायज़ टाउन' (१८९०) में किया गया है—परिवार कोलम्बस नगर में बस गया। यहाँ एक पत्र के लिए लिखने के साथ-साथ युवा हॉवेल्स ने अपनी शिक्षा जारी रखी। रिपब्लिकन पार्टी के लिए कार्य करने के फलस्वरूप वेनिस में अमरीकी उप-राजदूत नियुक्त किये गये (१८६१-६५) जहाँ उन्होंने युरोप और उसके साहित्य का प्रत्यक्ष अध्ययन करने के अवसर का पूरा उपयोग किया। अमरीका लौट कर, पहले बोस्टन और फिर न्यू-यॉर्क में काम करते हुए, वे शीघ्र ही देश के उपन्यासकारों, निबन्ध-लेखकों और सम्पादकों की प्रथम कोटि में आ गये।

हैमलिन गार्लैन्ड (१८६०-१९४०)

जन्म, विस्कॉन्सिन में बाल्य-काल के कुछ वर्ष आयोवा और दक्षिण डकोटा में भी बिताये। हाई स्कूल तक शिक्षा के बाद वे बोस्टन चले गए जहाँ उन्होंने अपने परिचित क्षेत्र के बारे में 'प्रामाणिक' (वेरिटिस्ट) शैली में—जिसका विवेचन उन्होंने 'क्रम्बलिंग आइडॉल्स' (१८९४) में किया है—लिखने का निश्चय किया। शायद अपने यथार्थवाद पर उन्हें कभी भी पूर्ण विश्वास नहीं

था। धीरे-धीरे उन्होंने उसे छोड़ दिया और उनकी अन्तिम पुस्तकें अध्यात्मवाद से सम्बन्धित हैं।

स्टीफेन क्रेन (१८७१-१९००)

जन्म, न्यूजर्सी में, वहाँ और न्यू-यॉर्क राज्य में रह कर अव्यवस्थित ढंग से शिक्षा पाई और पत्रकारिता का थोड़ा-बहुत अनुभव प्राप्त किया। अपनी पहली पुस्तक 'मैगी' (१८९३) उन्होंने अपने ही खर्च पर छपाई जो 'दी रेड बैज ऑफ़ करेज' (१८९५) की सफलता तक बहुत-कुछ उपेक्षित रही। उनके अल्प जीवन के अन्तिम वर्ष अस्थिरतापूर्ण रहे। उनके विभिन्न अनुभवों में, मेक्सिको में पत्रकारिता, क्यूबा पर एक अनधिकृत आक्रमण में भाग (१८९६), यूनान तथा क्यूबा में युद्ध-संवाददाता का कार्य, इंगलिस्तान में कुछ समय ज्वर-पीड़ित ग्राम्य-जीवन में शामिल थे और अन्ततः जर्मनी में क्षय-रोग से उनकी मृत्यु हुई।

फ्रैन्क नॉरिस (१८७०-१९०२)

जन्म, शिकागो में. नॉरिस अपने माता-पिता के साथ सान-फ्रान्सिस्को चले गये (१८८४) और उनकी अनुमति से पेरिस में मध्य-कालीन कला का अध्ययन करने के बाद कैलिफ़ोर्निया विश्वविद्यालय में शिक्षा जारी रखी। वहाँ धीरे-धीरे रोमानी विषयों में अपनी रुचि से हट कर वे यथार्थवादी कथा-साहित्य लिखने लगे। १८९५-६ में उन्होंने दक्षिण अफ्रीका में यात्रिक संवाददाता के रूप में कार्य किया। क्यूबा में स्पेनी-अमरीकी युद्ध (१८९८) में संवाददाता का कार्य किया और फिर न्यू-यॉर्क में एक प्रकाशक के यहाँ पांडुलिपियां पढ़ने का कार्य करने लगे। इस सारी अवधि में, आकस्मिक मृत्यु के पहले उन्होंने बड़ी मात्रा में कथा-साहित्य की रचना की।

जैक लंडन (१८७६-१९१६)

जन्म, सानफ्रान्सिस्को में, माता-पिता का ठीक पता नहीं। समुद्र-तट पर पालन-पोषण हुआ, जहाँ अल्पायु में ही साहसिक कार्यों में अपनी असीम रुचि को कार्यान्वित करने लगे। निठल्ले घुमक्कड़ के रूप में यात्रा करने और क्लॉन्डाइक में सोने की खोज में भाग लेने (१८९७) के बीच शिक्षा प्राप्त की। 'दी

सन ऑफ़ दी वुल्फ़' (१९००) में उनकी कहानियाँ सर्वप्रथम पुस्तक रूप में आयीं। इसके बाद उनकी बहुसंख्यक पुस्तकें पाठकों की एक विशाल संख्या तक पहुँचीं, चाहे उनका विषय समाजवाद था या महान बाह्य-जीवन या दोनों।

थियोडोर ड्रीसर (१८७१-१९४५)

जन्म, इंडियाना में, एक ग़रीब जर्मन आप्रवासी के पुत्र, जिनके दृढ़ धार्मिक विश्वास से उन्हें शीघ्र ही अरुचि हो गयी, और जिनमें व्यावसायिक बुद्धि के अभाव के फलस्वरूप उनमें विशाल धन-सम्पत्ति के प्रति अत्यधिक आदर की भावना जागी। अधेड़ आयु तक, उपन्यासों के अतिरिक्त, वे अमरीका के कई बड़े नगरों में पत्र-पत्रिकाओं में काम करते रहे।

अध्याय ९

अमरीकी गद्य में यथार्थवाद

अपनी 'डेविल्स डिक्शनरी' में ऐम्ब्रोज़ बीयर्स ने—जो मेन्केन के समान अनास्थावादी थे—पठन की परिभाषा इस प्रकार की—

"वह कुल सामग्री जो हम पढ़ते हैं। हमारे देश में इसके अन्दर, आमतौर पर, इंडियाना के उपन्यास, 'जनबोली' में कहानियाँ और गँवारू बोली में हास्य आते हैं।"

स्थानीय रंग की रचनाएँ, जिनका वे वस्तुतः वर्णन कर रहे हैं, उनमें केवल मज़ाक उड़ाने की प्रवृत्ति उत्पन्न करती थीं। किन्तु यथार्थवाद का मामला भिन्न था। उसके बारे में उन्होंने कहा—

"मेंढक की नज़रों से प्रकृति का चित्रण करने की कला। किसी छछूंदर द्वारा चित्रित दृश्य या किसी केंचुए द्वारा लिखी गयी कहानी में झलकता हुआ सौन्दर्य।"

यह अपशब्दों की भाषा है। वस्तुतः अपने आपको 'यथार्थवादी' कहने वालों का जिन अपशब्दों से स्वागत होता था, उसकी यह एक प्रतिनिधि मिसाल है। अपनी ओर से 'यथार्थवादी' इसका उत्तर ऐसे घोषणापत्रों द्वारा देते थे जिनमें आम तौर पर 'यथार्थ' ('आदर्शवाद, 'स्वच्छन्दतावाद,' 'भावुकता' के विपरीत) 'सत्य' (बहुधा 'अमिश्रित'), 'ईमानदारी', 'तथ्यपूर्णता' जैसे शब्दों का प्रयोग होता था। वे 'वास्तविक जीवन' को, 'जीवन जैसा है' वैसा प्रस्तुत करने का दावा करते थे। परिभाषाओं के रूप में ऐसे वक्तव्य असन्तोषजनक होते हैं,

क्योंकि इनमें यह सवाल रह जाता है कि 'जीवन' या 'यथार्थ' का मतलब क्या है। जो सामग्री उपन्यासकार के उपयुक्त समझी जाती है, उसके सन्दर्भ में हम 'यथार्थवाद' को अधिक स्पष्ट रूप में समझ सकते हैं—

"अतः धैर्यवान पाठक, एक बार फिर मुझे क्षमा करें, अगर मैं आपको उच्चवर्गीय जीवन की कोई दुखद कथा या धन और फ़ैशन का कोई भावुकतापूर्ण इतिहास न देकर एक ऐसी स्त्री की छोटी सी कहानी दूँ जो नायिका नहीं हो सकती थी।"

शायद इन पंक्तियों की विनम्रता से इनके पुरानेपन का पता चलता है। ये पंक्तियाँ न्यू-इंगलैन्ड की लेखिका रोज़ टेरी कुक की १८६१ में प्रकाशित एक कहानी की हैं। एक या दो दशक बाद, इरादों के सम्बन्ध में ऐसे ही वक्तव्य कहीं अधिक संख्या में और कहीं कम संकोच के साथ दिये जाने लगे। तब, 'यथार्थवाद' का मतलब था अपने परिचित वातावरण के बारे में, उसकी वास्तविक विशिष्टताओं—भाषा, भूषा, स्थान, व्यवहार—का पूरा ध्यान रख कर लिखना। इसके कुछ विशिष्ट अमरीकी अर्थ भी थे। 'समकालीन अमरीकी कथा-साहित्य की विषय-वस्तु में' जनबोली के प्राधान्य के सम्बन्ध में हेनरी जेम्स भी ऐम्ब्रोज़ बीयर्स से सहमत थे। उनके विचार में 'इसी कोटि की इंगलिस्तानी, फ्रेन्च और जर्मन रचनाओं में' ऐसा प्राधान्य नहीं था। किन्तु उन्हें ऐसा लगता था कि 'जिज्ञासा की एक बड़ी और व्यापक लहर जो ऐंग्लो-सैक्सन संसार में पिछले दिनों उठी है, जिसका विषय ऐसी आत्मा है जो बहुत अधिक सभ्य नहीं है, और जिसने, मिसाल के लिए, श्री रुडयार्ड किपलिंग को अपने साथ इतना ऊँचा उठा दिया है, उसी का यह भी एक अंग है।'

अमरीकी यथार्थवाद के विकास का वर्णन इस रूप में करना आसान है कि वह स्थानीय रंग वाले साहित्य की अपेक्षतया अधिक दुनियादारी से उत्पन्न होने वाला आन्दोलन था। बाद में उसके स्थान पर 'प्रकृतवाद' कहलाने वाला आन्दोलन आ गया। और सारे समय 'स्वच्छन्दतावाद' के अन्तर्गत आने वाले कथा-लेखकों के समूह से इनका संघर्ष चलता रहा। रोमानियत बनाम यथार्थ; उच्च-जीवन बनाम निम्न या कम से कम मध्यम-वर्गीय जीवन; विजातीय बनाम

जनपदीय; दिवा:स्वप्न बनाम दिवा:प्रकाश; भावुकता वनाम सरल समझ। यह आसान है, और विल्कुल ग़लत हो, ऐसा भी नहीं है। उस काल में ऐसे उपन्यासकार भी थे, जैसे विलियम डीन हॉवेल्स, जो 'यथार्थवादी' होने का दावा करते थे, अपने विरोधियों के समक्ष अपने सिद्धान्त के सूत्रों की व्याख्या करते थे, अन्य ऐसे लेखकों का, जिन्हें वे अपना मित्र समझते, समर्थन करते थे और विवादार्थक रूपकों का प्रयोग करते थे—लड़ाई, छिट-पुट मुकाबला, शिविर, अभियान—जैसे कोई स्पष्ट साहित्यिक युद्ध चल रहा हो। और फ्रांसिस मेरियन क्रॉफ़ोर्ड जैसे उपन्यासकार भी थे, जो अपने को चाहे 'स्वच्छन्दतावादी' न भी कहते हों, फिर भी जो हॉवेल्स और उनके सहयोगियों से स्पष्टत: असहमत थे। एक खाई मौजूद थी— फ्रांसेस हॉजसन वर्नेट के 'लिटिल लॉर्ड फ़ॉन्टिलरॉय' और हॉवेल्स के 'इन्डियन समर' के वीच (दोनों १८८६ में प्रकाशित) या थॉमस नेल्सन पेज के 'इन ग्राल वर्जिनिया' और जॉसेफ़ कर्कलैन्ड के 'ज़ूरी, दी मीनेस्ट मैन इन स्प्रिंग काउन्टी' के वीच, (जो अगले वर्ष प्रकाशित हुए) दृष्टि और स्वर का व्यापक अन्तर है।

किन्तु अधिक निकट से देखने पर लड़ाई—अगर हम साहित्य के इतिहासकारों और हॉवेल्स दोनों के ही प्रिय रूपक का प्रयोग करें—आपसी झगड़े का ऐसा उलझा हुआ मामला था जिसमें सभी संघर्षरत लोगों ने अपने पक्ष चुन नहीं लिए थे, और न सवके समक्ष अपने युद्ध-लक्ष्य ही स्पष्ट थे। अगर हम पक्ष चुनें, तो ऐम्ब्रोज़ बीयर्स किस पक्ष के हैं? या हेनरी जेम्स, जो आरम्भ में हॉवेल्स के साथ 'यथार्थवाद' के समर्थक थे, किन्तु १८८६ तक जो इंगलिस्तान में वस गये थे और 'दी प्रिन्सेस कासामसिमा' लिख रहे थे? क्या हम उस आलोचक से सहमत हो सकते हैं जिसके अनुसार 'दी गिल्डेड एज' (१८७३) में यथार्थवादियों की ओर से एक प्रभावशाली चोट करने के वाद',......मार्क ट्वेन (जिनकी 'हॅकलवेरी फिन' १८८४ में प्रकाशित हुई) 'स्वच्छन्दतावादियों से सम्बन्धित हो गये'?[1] चार्ल्स डडले वार्नर के वारे में ('दी गिल्डेड एज' में ट्वेन के सहयोगी)

---

१. ग्रान्ट सी० नाइट, 'दी क्रिटिकल पीरियड इन अमेरिकन लिटरेचर— १८६०-१९००' (चैपेल हिल, नॉर्थ कैरोलिना, १९५१) पृष्ठ १६६। प्रोफ़ेसर नाइट की पुस्तक, सामान्यत:, एक प्रशंसनीय अध्ययन है।

हम क्या कह सकते हैं, जिन्हें उसी आलोचक ने, उचित ही, एक 'नम्र टीकाकार' कहा है ? जॉन डॉस पैसॉस से उनकी तुलना करना हास्यास्पद प्रतीत होता है। किन्तु डॉस पैसॉस की ही भाँति उन्होंने बुरे तरीक़ों से प्राप्त धन और उसके दुष्परिणामों के बारे में तीन खंडों की एक रचना लिखी थी। फिर, स्वच्छन्दतावादियों के नेता मेरियन क्रॉफोर्ड ने तीस से अधिक उपन्यास पन्द्रहवीं शताब्दी के वेनिस और चौदहवीं शताब्दी के इस्तम्बूल जैसे स्थानों को लेकर लिखे, किन्तु उन्होंने सात उपन्यास अमरीका की तत्कालीन स्थिति के बारे में भी लिखे, जिनमें से एक ('ऐन अमेरिकन पॉलिटिशन,' १८८४) 'मुलम्मे के युग' में व्याप्त भ्रष्टाचार के सम्बन्ध में भी था। और यद्यपि उन्होंने स्वयं अपनी सलाह पर पूरी तरह अमल नहीं किया था, किन्तु १८९३ में एक भेंट में उन्होंने कहा था कि उपन्यासकार के लिए संयुक्त राज्य अमरीका दुनिया में सर्वाधिक समृद्ध क्षेत्र है। जौर अगर अतीत और दूरस्थ स्थानों के बारे में लिखने से ही कोई स्वच्छन्दतावादी हो जाता है, तो क्या आर० एल० स्टीवेन्सन और रुडयार्ड किपलिंग की निन्दा करना भी आवश्यक है, जिनकी रचनाओं के हॉवेल्स बड़े प्रशंसक थे ? या, अगर हम एक अन्य उदाहरण लें, तो 'सिडनी लुस्का' का मामला है, जिन्हें १८८८ में हॉवेल्स ने 'बहुत ही आनन्ददायक व्यक्ति और यथार्थवाद को बड़े उत्साहपूर्ण स्वीकार करने वाले' कहा था। 'लुस्का' एक युवा लेखक हेनरी हार्लैन्ड का उपनाम था जिन्होंने न्यू-यॉर्क के यहूदी आप्रवासियों के बारे में कुछ उपन्यास लिखे थे। दो वर्ष बाद ही उन्होंने अचानक अपना उपनाम छोड़ दिया और युरोप जाकर रहने लगे जहाँ उन्होंने 'दी यलो बुक' (एक पत्रिका) का सम्पादन किया और 'ग्रे रोज़ेज़' (१८९५—यह शीर्षक १८९० के बाद के दशक के ह्रासोन्मुख पक्ष को बड़े ही उपयुक्त रूप में व्यक्त करता है), 'दी कार्डिनल्स स्नफ़-बॉक्स' (१९००), और 'माइ फ्रेन्ड प्रॉस्पेरो' (१९०३) जैसी आकर्षक और अगम्भीर रचनाओं की सृष्टि की। बात क्या हुई ? क्या मत स्वीकार के बाद उन्होंने मत-परित्याग किया ? क्या (रूपकों को मिश्रित करें तो) रंगरूट प्रतिपक्षी सेना में चला गया ?

एक सीमा तक, हाँ। किन्तु अगर हम विजयों और द्रोहों को अतिरंजित करें तो यथार्थवाद के स्वरूप का काफ़ी बड़ा अंश हमारी समझ के बाहर ही रह

जाएगा। 'यथार्थवाद' ऐसी संज्ञा है, जिसके बिना हमारा काम नहीं चल सकता—इससे उन्नीसवीं शताब्दी की अन्तिम तिहाई के बहुतेरे कथा-साहित्य की कुछ सामान्य विशिष्टताओं को अलग करने में सहायता मिलती है। किन्तु इस प्रकार की अन्य संज्ञाओं की तरह इसके भी एक झूठा और कठोर अर्थ प्राप्त कर लेने की सम्भावना रहती है। मूर्त्त रूप देने पर यह हमें साहित्य में निम्नतम सामान्य विशिष्टताओं की खोज करने और अधिक महत्वपूर्ण तत्वों की उपेक्षा या निन्दा करने की ओर ले जाती है। शायद यही कारण है कि हॉवेल्स ने स्टीफ़ेन क्रेन के 'मैगी' की (एक रूढ़ प्रकृतिवादी उपन्यास के रूप में, जिसे कोई नहीं पढ़ता था) प्रशंसा की थी, जबकि क्रेन का 'रेड बैज ऑफ़ करेज' (एक कहीं अच्छी पुस्तक, जो आसानी से वर्गीकृत नहीं की जा सकती थी, और जो सामान्य पाठकों में लोकप्रिय थी) उन्हें पसन्द नहीं थी। शायद यह भी था कि हॉवेल्स मित्रों के प्रति इतने कृतज्ञ होते थे कि वे उनके युद्ध-लक्ष्यों की बहुत निकट से समीक्षा नहीं करते थे। अगर वे ऐसा करते तो शायद हालैन्ड के बारे में इतने विश्वास के साथ न बोलते, क्योंकि हालैन्ड ने यहूदियों को मुख्यतः दबे हुए ग़रीबों के रूप में चित्रित नहीं किया, वरन् एक ऐसी बाहरी जाति के रूप में, जिससे अमरीकी राष्ट्र में रंगमयता और सृजनात्मक कल्पना के अति आवश्यक तत्व की पूर्ति होने वाली थी।

वस्तुतः, यथार्थवाद और स्वच्छन्दतावाद, दोनों ही काल-संदर्भ के शब्द थे। फ्रैन्क नॉरिस के समर्थन में लिखे गये एक लेख में हॉवेल्स ने कहा कि उनके उपन्यास उनकी पीढ़ी की आवश्यकताओं का एक उत्तर थे। 'किसी उपन्यासकार का युग-विशेष में उत्पन्न होना निरर्थक ही नहीं होता।' आगे उन्होंने 'उस सीमाहीन असामान्य प्राणी, ऐतिहासिक उपन्यासकार' के लिए इस बात की सचाई से इन्कार किया। किन्तु ऐसा करने में उन्होंने ग़लती की जैसा उनके अनुयायियों की रचनाओं से, चेतन या अवचेतन रूप में, ज़ाहिर होता है। स्वयं नॉरिस का तर्क था कि असली रोमानियत यथार्थवाद में होती है, और उनका यह कथन मात्र शब्दजाल ही नहीं था।

हॉवेल्स के कथन में एक ऐसी आत्म-चेतना व्यक्त होती है, जो उस काल की विशेषता थी, और अमरीका में शेष पश्चिमी विश्व से भी अधिक दिखाई

लाज़ारस ने युरोप के थके और गरीव लोगों के स्वागत की बात कही, 'सिमटा हुआ जन-समूह जो मुक्त साँस लेने को इच्छुक है'। निर्बाध आप्रवास की कल्पना महान थी, किन्तु यथार्थ अनिवार्यत: उससे कहीं घट कर था। देश में ही जन्म लेने वालों ने इसे शान्ति से स्वीकार भी नहीं किया। ऐसे मिश्रित स्रोतों से आने वाले लोगों से एक संयुक्त राष्ट्र का विकास कैसे हो सकता था? निश्चय ही (आप्रवास का) एक चरम विन्दु होगा; क्या वह आ नहीं गया था? लम्बी अनुपस्थिति के बाद १९०४-५ में स्वदेश लौटने पर, आप्रवासियों के संक्रमण शिविर एलिस आइलैन्ड, 'हमारी राजनीतिक और सामाजिक व्यवस्था में अजीर्ण का एक प्रत्यक्ष उदाहरण' को देख कर हेनरी जेम्स को मार्मिक आघात पहुँचा था। 'हमारे सर्वोच्च सम्वन्ध में विदेशियों के, चाहे वे कितने भी अधिक विदेशी क्यों न हों भागीदार होने के इस स्वीकृत अधिकार' से उन्हें 'वेदख़ल' होने की सी एक तीव्र भावना का अनुभव होता था, और वे अपने को यह इच्छा करने से नहीं रोक पाते थे कि 'ऐसी निकट, मधुर और पूर्ण राष्ट्रीय चेतना का सुख होता जैसी स्विस और स्कॉट लोगों की थी'।

जेम्स जैसा कठिनाई से सन्तुष्ट होने वाला व्यक्ति सोच सकता था कि पुराने, ज़्यादा अच्छे अमरीका का कम ही अंश वचा था। लोकतन्त्र का आदर्श मज़ाक का पात्र वना, जव नये-नये धनी हुए लोगों ने अपनी वेटियों का विवाह युरोप के अभिजात्य वर्ग में किया और भौचक्के आप्रवासियों के वोट के पहरेदार इलाक़ों के 'दादा' वन वैठे। भ्रष्टाचार केवल नगरों की राजनीति तक ही सीमित नहीं था, वरन् राज्य विधान-मंडलों और संघ सरकार तक में फैला था। जहाँ तक ग्रामीण अमरीका का प्रश्न है, किसान वहुधा उतना ही असन्तुष्ट रहता था जितना नगरों के ग़रीव, जिनकी संख्या में वह वृद्धि करता था। कभी जेफ़रसन का प्रिय-पात्र, सद्गुणी किसान, अव वह 'गँवार', 'देहाती', 'असभ्य' था। खेती जव रॉकी पर्वत-श्रेणी की वर्षा-भूमि में पहुँची तो अपनी उचित सीमा के वाहर चली गयी। क्रुद्ध और निराश किसानों ने अपने को प्राकृतिक संकटों और मनुष्य की दुष्टता, दोनों का शिकार पाया— प्राकृतिक संकट सूखा, टिड्डी, और घास के मैदानों में लगने वाली आग के रूप में, और मानवी दुष्टता माल के अत्यधिक ऊँचे किराये, कम दाम, और ऋण मिलने की कठिनाई के

रूप में। १८९० के बाद अमरीकियों को यह भी बताया गया कि सीमान्त क्षेत्र, बिना बसा हुआ खुला क्षेत्र, अब नहीं रहा। जब मिसीसिपी नदी संयुक्त-राज्य की पश्चिमी सीमा थी, तब भी जेफ़रसन ने अपने सह-नागरिकों को बधाई दी थी, एक चुने हुए देश पर अधिकार होने के लिए, जिसमें सौवीं और हज़ारवीं पीढ़ी तक भी हमारे वंशजों के लिए काफ़ी जगह है। किन्तु एक शताब्दी से कम समय के अन्दर ही लगने लगा कि अब और जगह नहीं रही। कम से कम, पश्चिम की ओर असीमित भूमि की धारणा खतम हो गयी।

अपने देश में होने वाले परिवर्तनों की तेज़ी से उलझन में पड़कर, अमरीकी उन्हें समझने और सम्पूर्ण हल खोजने की चेष्टा करते रहे। इनमें से कुछ चेष्टाएँ आदर्श-समाज का चित्रण करने वाले उपन्यासों में व्यक्त हुईं, जिनमें एडवर्ड बेलामी का 'लुकिंग बैक : २०००–१८८७' कुछ उन रचनाओं में है जो अब भी याद की जाती हैं। अपनी कविता 'क्रेडिडिमस जो वेम रेग्नेयर' के विचारपूर्ण किन्तु मधुर स्वर में, जो उसी वर्ष प्रकाशित हुई (१८८८) जिस वर्ष बेलामी का उपन्यास, लॉवेल ने अधिक मौलिक आशंका को व्यक्त किया—

> "मनुष्य पुरानी व्यवस्थाओं को अपने नीचे टूटता अनुभव करते हैं;
> जीवन उदास होकर केवल एक पहेली रह जाता है
> जिसको धर्म ने कभी हल किया था, किन्तु उसने
> कुंजी खो दी है— क्या विज्ञान ने पाई है ?"

बहुत से लोग सोचते थे कि डार्विन के विकास सिद्धान्त में विज्ञान ने यह कुंजी पा ली थी। हर्बर्ट स्पेन्सर ने जिस रूप में इसकी व्याख्या की थी, और इसको लोकप्रिय बनाया था, उसका न केवल जनसाधारण पर बल्कि हैमलिन गार्लैन्ड, जैक लन्डन, और थियोडोर ड्रीसर जैसे युवा लेखकों पर असाधारण प्रभाव पड़ा। उन सबके लिए यह ज्ञान प्रसन्नतादायक नहीं था, किन्तु तथ्यों के अनुरूप प्रतीत होता था। व्यावसायिक संसार और शहरों की भीड़ भरी सड़कों में चलने वाले अस्तित्व के संघर्ष के लिए शारीरिक जीवन में एक तुलनीय स्थिति प्रस्तुत करने के अतिरिक्त, इसने अपराध की एक भावना से भी मुक्ति प्रदान की। अगर मनुष्य के कार्यकलाप पैतृक गुणों और वातावरण द्वारा निर्धा-

रित होते हैं, तो फिर पाप, पाप नहीं रह जाते। और स्पेन्सर द्वारा प्रस्तुत डार्विन के सिद्धान्त की व्याख्या एक निराशावादी और निष्क्रिय सिद्धान्त के रूप में करना भी आवश्यक नहीं था। अगर प्रगति निश्चित हो जाती थी, तो फिर इस बात का महत्व नहीं था कि सुधार के ढंग पूर्व-निश्चित थे। जो सर्वोत्तम था, जब तक वह सचमुच बच रहता था, और प्रयोग तथा ग़लतियों के माध्यम से दोषहीनता आ जाती थी, तब तक डार्विनवाद को लॉन्गफ़ेलो के 'एक्सेल्सियर' के काव्य सत्य की वैज्ञानिक पुष्टि के रूप में स्वीकार किया जा सकता था।

और सचमुच, अधिकांश अमरीकियों के लिए, चाहे वे स्पेन्सर को मानते थे या नहीं, यह महान शक्ति का युग था। शिकायतें व्यक्त होती थीं, और बुराइयों ने सुधारों को जन्म दिया। जिनकी हालत सबसे बुरी थी—बरबाद किसान या कम वेतन पाने वाले कारीगर—उनकी स्थिति भी युरोप के उन्हीं जैसे लोगों से ज्यादा बुरी नहीं थी, और वे अपने बच्चों के लिए अधिक उज्ज्वल भविष्य की अपेक्षा कर सकते थे। फिर भी, परिवर्तन की गति आनन्द देने के साथ, उद्वेलित करने वाली भी थी। 'गणतन्त्र तेज़ रेलगाड़ी की रफ्तार से आगे जा रहा है'—जो कुछ भी अमरीकियों की परम्परा के रूप में था, उससे उन्हें वंचित करते हुए, और भविष्य को और भी अधिक परिवर्तनशील रूप में प्रस्तुत करते हुए, वह अमरीकियों को और उनके बचपन के अपेक्षतया शान्त देश को पीछे छोड़ गया। कुछ लोगों के लिए, इससे केवल स्मृतियों की सुखमय, यादों भरी पीड़ा ही बढ़ी। स्थानीय रंग वाले लेखन के बहुतेरे अंश से यह प्रकट है। इसी प्रकार, आँखों के सामने का दृश्य अन्तिम रूप से परिवर्तित हो जाए, इसके पहले ही उसे अंकित कर देने का निश्चय भी प्रकट है। युद्ध के पहले ('बिफ़ो डी वार'—थॉमस नेल्सन पेज की एक पुस्तक का शीर्षक) के काल की पीड़ा भरी स्मृति एक ऐसी भावना थी, जो दक्षिण के साथ चिपक सी गयी थी। किन्तु अतीत के आकर्षक जीवन की दक्षिणी कल्पना से सारा देश ही प्रभावित हुआ और नीग्रो की समस्यापूर्ण स्थिति से सभी ने एक मीठी सी उदासी प्राप्त की जो—

> "अब भी पुराने बगानों की
> और घर के पुराने लोगों की इच्छा करता है।"

ये शब्द स्टीफेन फ़ॉस्टर के हैं, एक उत्तरी कवि जिन्होंने केवल एक वार दक्षिण की यात्रा की थी।[1] किन्तु वे नीग्रो की पीड़ा का अनुभव कर सके थे, विस्मृत अफ्रीका से निकला हुआ (जसे गोरे अमरीकी विस्मृत युरोप से निकले हुए थे), और अब दोबारा निकाला हुआ, जब अपने सारे बच्चों जैसे भोलेपन के साथ वह केन्टुकी के अपने पुराने घर से निकाल कर किसी नयी जगह ले जाया गया, जिसके साथ उसका कोई सम्बन्ध नहीं रहा था। कार्नेगी की तेज़ रफ़्तार वाली रेलगाड़ी से दिखने वाले दृश्य की तरह, अतीत जैसे-जैसे ओझल होता गया, वैसे अमरीकियों के मन में उसकी कुछ चाह जगी—उन्हें ग़ुसलख़ाने में तो आधुनिकता पसन्द थी, और किताबों की आलमारी में पुरानी-दुनिया। या, पूरे संयुक्त राज्य अमरीका के सन्दर्भ में, पश्चिमी क्षेत्र में रहने वालों का न्यू-इंगलैन्ड के युग-प्रतिकूल दक़ियानूसीपन की शिकायत करते हुए, उसके प्रति आकर्षित और कुछ ईर्ष्यालु होना, किन्तु मन में इस बात पर गर्व करना कि संयुक्त राज्य के भी अपने कुछ प्राचीन अवशेष थे।

डब्ल्यू० डी० हॉवेल्स ने, जिनका जीवन यथार्थवाद के विकास के सभी सोपानों पर प्रकाश डालता है, न्यू-इंगलैन्ड के प्रति अपने प्रारम्भिक आदर को किसी प्रकार छिपाया नहीं। ओहियो में एक पुस्तक-प्रेमी लड़के के रूप में, उन्होंने कवि बनने का निश्चय किया। तेईस वर्ष की आयु में वे बोस्टन जा सके जहाँ 'अटलांटिक मन्थली' ने हाल ही में उनकी एक कविता स्वीकार की थी। पत्रिका के सम्पादक लॉवेल ने उन्हें भोजन पर निमन्त्रित किया जिसमें ओलिवर वेन्डेल होल्म्स और प्रकाशक जे० टी० फ़ील्ड्स भी उपस्थित थे। वे सभी इस युवक से बड़े प्रसन्न हुए। आनन्दोद्वेग में उन्होंने अपने पिता को लिखा कि भोजन,

"चार घन्टे चला,……और उसमें मुझे वैसा ही नशा चढ़ा जैसे राइन की अंगूरी शराब का। लॉवेल और होल्म्स दोनों ही मुझे बड़ा प्रोत्साहन देने लगे और कॉफ़ी आने के समय तक 'ऑटोक्रैट' (होल्म्स के लिये प्रयुक्त) धर्म-नेताओं

---

१. फ़ॉस्टर (१८२६-६४) दर्जनों नीग्रो गीतों के रचयिता हैं जिनमें 'माइ ओल्ड केन्टुकी होम', 'मास्सा इस इन दी कोल्ड', 'कोल्ड ग्राउन्ड' और 'जीनी विद दी लाइट ब्राउन हेयर' भी हैं।

के उत्तराधिकार के बारे में बात करने लगे। कल शाम को मैं उनके साथ चाय पीने वाला हूँ।......"

ऐसा प्रोत्साहन मिलने के बाद हॉवेल्स के लिये स्वाभाविक था कि वे बिल्कुल अपने धर्म-नेता गुरुओं के स्वर में फ़ील्ड्स से कहते कि 'बोस्टन जैसी अच्छी कोई और जगह नहीं—ईश्वर इसका भला करे!' इसके विपरीत, अपनी पूर्व की यात्रा में न्यू-यॉर्क को उन्होंने जितना अधिक देखा 'उतना ही मुझे वह पसन्द नहीं आया।'

गृह-युद्ध ने उन्हें इटली में, वेनिस में अमरीकी उप-राजदूत के रूप में (लिंकन की एक चुनाव-अभियान में प्रयुक्त जीवनी लिखने के पुरस्कार-स्वरूप) प्रतिष्ठित पाया। यद्यपि इस अनुभव के द्वारा समकालीन युरोपीय साहित्य से उनका निकट सम्पर्क हुआ, किन्तु युरोप से उन्हें बड़ी निराशा हुई। डिकेन्स, हीन और अन्य युरोपवासियों के प्रति उनके मन में प्रशंसा का जो भाव था, इस नये परिप्रेक्ष्य में वह निश्चित रूप से गौण हो गया। वेनिस से १८६२ में उन्होंने लिखा—

"आप पढ़ेंगे......कि युरोप में जीवन अधिक प्रसन्नतापूर्ण और सामाजिक है। झूठ, मैं कहता हूँ—या मूर्खता, जो लगभग उतना ही बुरा है।......अपने निर्बन्ध और अरूढ़ सामाजिक सम्बन्धों से अमरीका में हमें जो निर्दोष खुशी मिलती है, वह युरोप में अपराध है—प्रतिभाशाली स्त्री और पुरुष इसे कुछ-कुछ जानते हैं। किन्तु वे स्वयं भी दोषी स्त्री और पुरुष हैं......मैं इन बातों के बारे में बहुत अधिक सोचता हूँ......और जो अधिक से अधिक सच्ची प्रार्थना मेरे मन में आती है वह यही कि अमरीका का विकास प्रतिदिन युरोप से अधिकाधिक भिन्न हो। मैं सोचता हूँ कि स्वदेश वापस लौटने पर मैं ओरिगोन चला जाऊँगा—और युरोपीय सभ्यता के प्रभाव से जितना सम्भव होगा उतनी दूर रहूँगा।"

इस पत्र के भेजने के समय निश्चय ही हॉवेल्स को घर की याद बहुत सता रही थी। इस बात का भी ध्यान रखना चाहिए कि वे अपनी बहन को लिख रहे थे। और हम यह भी देखें कि अमरीका वापस आने पर वे ओरिगोन में नहीं, वरन् बोस्टन में 'अटलांटिक मन्थली' के सहायक सम्पादक के रूप में बसे।

किन्तु अमरीका के नैतिक गुणों में हॉवेल्स के विश्वास की यह एक सच्ची अभिव्यक्ति थी। उनका विचार था कि अमरीकी लड़की, इतनी प्रफुल्ल, फिर भी बहुत समझदार, अमरीका का सर्वोत्कृष्ट उत्पादन थी।[१] उदाहरण के लिए ओहियो में कुमारी विंग थीं। उनके यहाँ से एक बार जब वे चलने लगे तो उन्होंने—

"कहा, 'जाइए मत श्री हॉवेल्स, मैं आपको गाना सुनाने वाली हूँ यद्यपि आपने मुझसे कहा नहीं है।' वे बहुत ही अच्छी गायिका हैं। मैंने उन्हें डाक्टर स्मिथ के यहाँ सुना था, जब उन्होंने 'एक्सेलसियर' इस प्रकार गाया कि मुझ पर मार्मिक प्रभाव पड़ा।......सो वे बैठ गयीं और गाने लगीं......"[२]

ऐसी घटनाओं की हँसी उड़ाने का मन हो सकता है। और वस्तुतः हॉवेल्स के इस प्रसिद्ध वक्तव्य के लिए उनकी हँसी उड़ाई भी गयी है कि, 'हमारे उपन्यासकार......जीवन के अधिक मुस्कान भरे पक्षों में रुचि लेते हैं, जो अधिक अमरीकी हैं।......सामान्य कहे जाने का ख़तरा उठा कर भी, अपनी सम्पन्न वास्तविकताओं के प्रति हमें सच्चाई बरतनी चाहिए।' मेन्केन ने उपहास से हॉवेल्स को 'सुन्दर वस्तुएँ गढ़ने वाला' कहा था, 'ऐग्नेस रेप्लिएर का एक पुरुष रूप'। किन्तु १८६० और १८८० के बीच, जब हॉवेल्स अपने सिद्धान्त का विकास कर रहे थे, उन्होंने पूरी ईमानदारी के साथ इस प्रकार के वक्तव्य दिये—उनके लिए ये बातें सीधा-सादा सत्य थीं।

इसके अतिरिक्त, इनके द्वारा वे यथार्थवाद को ठोस रूप में ग्रहण कर सके और तत्कालीन युरोपीय उपन्यासकारों की अप्रिय उच्छृङ्खलता को उनके अन्तर्निहित सिद्धान्तों से, जिनका वे हृदय से समर्थन करते थे, अलग कर सके। अमरीका के अधिक शुद्ध और अधिक 'सामान्य' समाज की पृष्ठभूमि में, अमरीका

१. बोस्टन के वाक्पटु टॉम ऐपिल्टन (लॉन्गफ़ेलो के साले) ने १८७४ में 'वह बड़ा विस्मयबोधक चिन्ह जो अमरीकी लड़कियों की आँखों के पीछे होता है,' के बारे में लिखा था।

२. 'लाइफ़ इन लेटर्स ऑफ़ विलियम डीन हॉवेल्स' (दो खण्ड, लन्दन, १९२९), पृष्ठ i. १८।

में यथार्थवाद का अर्थ था उन लोगों के बारे में लिखना जिन्हें हर समय देखा जा सकता था। ये, अमरीका के दैवत्वपूर्ण औसत व्यक्ति, हत्यारे, व्यभिचारी, वेश्याएँ या चोर नहीं थे। न ये छद्म-वेष में राजकुमार अथवा विशाल सम्पत्तियों या जायदादों के अनजान उत्तराधिकारी ही थे। उनके जीवन में संयोग का स्थान मामूली सा था, रोमानियत की माँगों के अनुसार नहीं, वरन् सम्भावनाओं के बुद्धिपूर्ण विचार के अनुसार। युवक-युवतियों के रूप में, वे प्रेम करते थे, और वहुधा विवाह कर लेते थे। किन्तु इस बात का कोई इशारा नहीं होता था कि आत्माओं के मेल द्वारा दोनों एक दूसरे को अमिश्रित सुख प्रदान करने वाले थे। इसके विपरीत, हॉवेल्स ने अपने नायकों और नायिकाओं की सीमाओं की ओर सचेत होकर संकेत किया है—अगर हम उन्हें नायक-नायिका कह सकें तो। अगर उनके पात्र प्रेम करने लगते, तो उनका प्रेम समाप्त भी हो सकता था (जैसे 'ए चान्स एक्वेन्टेन्स,' १८७३, में), या उनके विवाह का अन्त बुरी तरह हो सकता था (जैसे 'ए मॉडर्न इन्स्टेन्स,' १८८१, में), या सफल विवाह दम्पति के मित्रों के लिए कुछ कष्टदायक हो सकता था (जैसे 'ऐन ओपेन आइड कॉन्सपिरैसी' १८९७, में)। जिन अमरीकियों को हॉवेल्स अपने चारो ओर देखते थे, वे प्रेम और विवाह के अतिरिक्त अपने काम और सामाजिक स्थिति के बारे में चिन्ता करते थे—उन्होंने कभी यह नहीं माना कि अमरीका में वर्ग-विभेद नहीं थे। 'ए चान्स एक्वेन्टेन्स' के कथानक की धुरी यह है कि बोस्टन का एक युवक एक ऐसी लड़की से विवाह करने के लिए, जिसे वह वन्यप्रान्तीय समाज की लड़की मानता है, स्वयं अपने वातावरण से बाहर निकलना असम्भव पाता है। उनके अमरीकियों के सामने नैतिक निर्णय के ऐसे प्रश्न आते थे जो पारिवारिक कोटि के होने पर भी, उनके लिए पूर्णतः यथार्थ थे। क्या स्त्री को कोई पेशा अपनाना चाहिए? 'डाक्टर ब्रीन्स प्रैक्टिस' (१८८१) और 'ए वूमन्स रीज़न' (१८८३) से ऐसा लगता है कि नहीं। क्या किसी युवती को ('इंडियन समर' १८८६) किसी अधेड़ आयु के पुरुष से विवाह करना चाहिए? वह अधिक उपयुक्त पात्र के लिए उसे छोड़ देती है।

एक बार यह निर्णय कर लेने के बाद कि उनकी मुख्य रुचि उपन्यास में है, ऐसी वह दुनिया थी— अधिकतर, स्त्री की दुनिया— जिसे हॉवेल्स ने कागज़

पर उतारा। उपन्यास-लेखन उनके स्वभाव के अनुकूल प्रतीत होता था, जैसे वस्तुतः साहित्य की अधिकांश विधाएँ थीं। कभी भी पूरी तरह ऐसा नहीं हुआ कि वह कवि न रहे हों। उन्होंने नाटकों की भी रचना की। उनका अध्ययन व्यापक था और उन्होंने बहुसंख्यक समीक्षाएँ और लेख लिखे। और 'अटलान्टिक' में केवल पाँच साल काम करने के बाद ही वे उसके प्रधान सम्पादक बन गये। उनकी पहली दो पुस्तकें इटली का यात्रा-वर्णन थीं। उनके प्रथम उपन्यास यात्रियों के बारे में या वेनिस वासियों के साथ सम्बन्ध रखने वाले अमरीकियों के बारे में थे। इस अवस्था में वे हेनरी जेम्स के बहुत निकट थे, जिनके साथ उन्होंने आजीवन मित्रता बनाए रखी, यद्यपि यह मित्रता एक दूसरे की आलोचना करने में बाधक नहीं थी। १८८० में ये दोनों 'वे अनमेल अंग-जुड़े जुड़वाँ, जे० और एच०', थे, जो 'महाद्वीपों के बीच के प्रणय का इलाज करते हैं'।

किन्तु हॉवेल्स शीघ्र ही अमरीकी धरती पर ध्यान केन्द्रित करने लगे और युरोप को अपना क्षेत्र बनाने के जेम्स के निर्णय पर उनसे स्नेह-भरा झगड़ा करते रहे। १८८० के कुछ समय बाद तक हॉवेल्स द्वारा मान्य यथार्थवाद का रूप कुछ अर्थों में निश्चित हो गया था। अपने को यथार्थवादी कहने वाले किसी भी व्यक्ति का समर्थन करने को वे तैयार थे। किन्तु, इसके साथ ही, यद्यपि उन्होंने, 'ज़ोला की जो भी रचना मेरे हाथ लगी उसे पढ़ा,' १८८२ में उन्होंने यह भी कहा कि 'नयी धारा'......'शिल्प में फ्रेन्च कथा-साहित्य से बहुत-कुछ प्रभावित' थी, पर......'ज़ोला के यथार्थवाद की अपेक्षा दॉदे का यथार्थवाद उस पर अधिक प्रभावी है, और उसकी अपनी एक आत्मा है जो पुरुष द्वारा स्त्री के बहुत-कुछ पाशविक ढंग से पीछा करने का अंकन करने से, जो फ्रेन्च उपन्यास-कार का प्रमुख लक्ष्य प्रतीत होता है, मुक्त है।' वे ऐसे किसी साहित्य को कभी भी पूर्णतः स्वीकार नहीं कर सके जो परिवार के बीच पढ़ कर सुनाया न जा सके और इस कारण ज़ोला का अनुकरण न करने का औचित्य सिद्ध करने की आवश्यकता उन्होंने नहीं समझी—अमरीकी जीवन और अमरीकी रुचि दोनों ही पेरिस की अपेक्षा अधिक परिष्कृत थे। थोड़े से पात्रों को चुन कर, वे किसी औपचारिक कथानक के बजाय किसी समस्या को और उसके हल को प्रस्तुत

करने पर निर्भर करते थे (क्योंकि, यथार्थवाद के एक नियम के रूप में, उनका विश्वास था कि उपन्यास का प्राथमिक लक्ष्य मनोरंजन नहीं, वरन शिक्षण होना चाहिए)। वे अपने विषय को सुथरे और मितव्ययी ढंग से संवादों के द्वारा प्रस्तुत करते थे, लेखक-से-पाठक-को की अत्यधिक दखल देने वाली शैली में नहीं, जो थैकरे की रचनाओं में उन्हें बुरी लगती थी। वे अपनी स्थितियों के रूप और ध्वनि का बड़े ध्यान पूर्वक अंकन करते थे। सब मिला कर, अपनी कुछ बूढ़ी, अविवाहित स्त्रियों की सी नैतिकता के बावजूद हॉवेल्स अधिकतम कुशल लेखक और अधिकतम उदार तथा सहानुभूतिपूर्ण आलोचक थे। और कौन हो सकता था जिसके मार्क ट्वेन और हेनरी जेम्स जैसे इतने अधिक भिन्न दो लेखकों के साथ निकट मित्रता के सम्बन्ध हों ? ऐसे व्यक्ति पर— इतनी भावपूर्ण बुद्धि वाले, नयी प्रतिभा को मान्यता देने के इतने इच्छुक, अपने देश की अनुपम नैतिक स्थिति के प्रति इतने चिन्ताशील—हड़तालों और गन्दी बस्तियों के अमरीका की गहरी छाप पड़नी अनिवार्य थी।

अपने सर्वोत्तम उपन्यास, 'दी राइज़ ऑफ़ साइलास लैपहैम' (१८८५) में वे अपनी शक्तियों की पराकाष्ठा पर हैं, जब औद्योगीकृत अमरीका के दृश्य ने उनके अन्दर गहरी हलचल नहीं पैदा की थी। लैपहैम अपनी मेहनत से समृद्ध हुआ व्यापारी है, जो बोस्टन में अपनी पत्नी और दो पुत्रियों, पेनेलोप और आइरीन, के साथ रहता है। लैपहैम परिवार निश्चित रूप से भद्र-समाज का अंग नहीं हैं, यद्यपि पुत्रियाँ अपने माता-पिता की अपेक्षा उस समाज के अधिक उपयुक्त हैं। इनके विपरीत पुराना बोस्टन वासी कोरी परिवार है, जिसमें पिता छिछली प्रवृत्तियों का वाक्पटु व्यक्ति है और माँ में सामाजिक प्रतिष्ठा का कुछ दम्भ है। पुत्र, टॉम, 'एक सक्रिय व्यक्ति है......जिसमें प्रेरणा की वह न्यूनतम मात्रा है जो व्यक्ति को सामान्य होने से बचा सकती है'। (हॉवेल्स के लेखन में 'सामान्य'— कॉमनप्लेस— शब्द को लेकर बहुधा बहस चलाई गयी है। उन्होंने इस शब्द का प्रयोग आलोचनात्मक रूप में न करके, एक पैमाने के रूप में किया है।) लैपहैम और कोरी परिवार उस समय एक दूसरे के सम्पर्क में आते हैं जब टॉम, व्यापार आरम्भ करने पर, लैपहैम के प्रतिष्ठान में शामिल हो जाता है और फिर लैपहैम की एक पुत्री से प्रेम करने लगता है। दोनों परि-

वारों का अन्तर हॉविल्स के लिए एक अति-उत्तम विषय है। वे मँजाव और सामाजिक असभ्यता की इस विरोध-स्थिति को बड़े ही मधुर ढंग से हास्यपूर्ण, किन्तु साथ ही बहुत मार्मिक बना देते हैं, विशेषतः उस भोज के समय जिसमें लैपहैम परिवार को कोरी परिवार-मंडली का सामना करना पड़ता है। पुत्रियों के प्रति टॉम के आकर्षण में भ्रम से उत्पन्न होने वाली स्थिति उतनी सफल नहीं है। यह समझ कर कि टॉम उससे प्रेम करता है, आइरीन उससे प्रेम करने लगती है, जबकि वस्तुतः टॉम को उसकी बहन से प्रेम है। यहाँ हॉवेल्स का, यथार्थवाद के उनके अपने मासूम रूप में, कुछ कट्टर पंथी रूप प्रकट होता है— उनकी दृष्टि, कि ऐसे मामलों में कोई विशेष हानि नहीं होती, उनसे एक ऐसी उप-कथा का निर्माण कराती है, जो कुछ असंगत लगती है। हम पर एक बोझ का दबाव पड़ता है, यद्यपि काफ़ी हल्का, जबकि हॉवेल्स ऐसा कहते रहते हैं कि कोई बोझ पड़ना नहीं चाहिए।

उपन्यास का दूसरा मुख्य विषय, आर्थिक कठिनाइयाँ उत्पन्न होने पर लैपहैम का मानसिक संघर्ष है। उपन्यास के शीर्षक द्वारा हॉविल्स इसी को व्यक्त करना चाहते थे। सर्वनाश के समक्ष, क्या वे कुछ सम्पत्ति एक इच्छुक प्रतिष्ठान के हाथ बेच दें, जिसे पता नहीं—यद्यपि उन्हें स्वयं पता है—कि वह सम्पत्ति शीघ्र ही बिल्कुल बेकार हो जाएगी। लोभ के ऊपर उठ कर, वे अपना ईमान क़ायम रखते हैं—और दीवालिया हो जाते हैं। या, ऐसा कहें कि इस प्रकार वे अतीत के एक छल भरे व्यवहार का प्रायश्चित्त करते हैं जिसकी लज्जाजनक चेतना उनके मन में निरन्तर, पत्नी द्वारा बार-बार याद दिलाने के फलस्वरूप बनी रही है।

उपन्यास के विषयों का इस प्रकार संक्षिप्त वर्णन कर देने मात्र से उसके कौशल का कोई पता नहीं चलता। उदारतम अर्थ में यह उच्च विचारों से पूर्ण हैं और अपने क्षेत्र की सीमाओं के अन्दर, अति श्रेष्ठ ढंग से प्रस्तुत किया गया है। उसका प्रवाह निर्बाध है। जगह-जगह पर चतुर और गम्भीर दृष्टि की स्नेहपूर्ण टीकाएँ हैं। धर्म-नेताओं के उत्तराधिकार के सम्बन्ध में होल्म्स का उदारतापूर्ण कथन बहुत ही सही अनुमान सिद्ध हुआ, क्योंकि हॉविल्स में बोस्टन ने अपना उत्कर्ष काल प्राप्त किया। जहाँ तक उस युग के लिए सम्भव था,

हॉवेल्स में बोस्टन के ऐसे गुण व्यक्त हुए जो किसी भी तरह तिरस्करणीय नहीं थे— उसकी विद्वत्ता (किशोरावस्था में, पूरे दिन काम करने के बाद वे एक साथ पाँच भाषाओं का अध्ययन करते थे), लिखित शब्द के प्रति उसकी निष्ठा, उसकी प्रकट ईमानदारी, स्वयं अपनी सीमाओं की विनोदपूर्ण चेतना।[1]

किन्तु १८८० के बाद हॉवेल्स बोस्टन छोड़ कर न्यू-यॉर्क चले गये— जिसे अल्फ्रेड काज़िन ने 'अमरीकी यथार्थवाद के प्रारम्भिक इतिहास की महान प्रतीकात्मक घटना'[2] कहा है, क्योंकि इससे हॉवेल्स ने यह ज़ाहिर कर दिया कि बोस्टन अब अमरीका की साहित्यिक राजधानी नहीं रह गया था। न्यू-यॉर्क अब अधिक यथार्थ था। 'नार्थ अमेरिकन रिव्यू' १८७८ में न्यू-यॉर्क को स्थानान्तरित हो गया था।[3] पत्रिकाएं और प्रकाशन गृह वहाँ पनप रहे थे। हॉवेल्स ने एक मित्र से कहा कि वहाँ 'बहुत से दिलचस्प युवक चित्रकार और लेखक' थे 'और वह स्थान बहुत ही स्वतन्त्र है'। 'हार्पर्स मैगज़ीन' के सम्पादक और एक प्रमुख उपन्यासकार के रूप में प्रतिष्ठित होकर वे अपनी इच्छा के अनुसार इस विश्वास के साथ बोल सकते थे कि उन्हें श्रोता मिल जाएँगे।

वे यथार्थवाद के पक्ष में, स्वच्छन्दतावाद के विरुद्ध और एक नये शत्रु— पूँजीवाद— के विरुद्ध बोलते रहे। स्वच्छन्दतावाद का विरोध करने में उनके सामने कोई भावनात्मक बाधा नहीं थी क्योंकि वह तो केवल अमरीकी जीवन

---

१. बोस्टन के एक वाक्पटु संस्मरण के लिए देखिए, एम० ए० डी वुल्फ़ हॉवे द्वारा संपादित 'जॉन जे' चैपमैन ऐन्ड हिज़ लेटर्स (बोस्टन, १९३७), पृष्ठ १९५।

२. 'ऑन नेटिव ग्राउन्ड्स' (न्यू-यॉर्क, १९४२) पृष्ठ ix।

३. इस घटना के सम्बन्ध में लॉन्गफेलो ने (३०, अक्टूबर १८७७ के एक पत्र में) लिखा: 'आस्गुड ने "नॉर्थ अमेरिकन" को ऐपिल्टन परिवार के हाथ बेच दिया है या हस्तान्तरित कर दिया है। अब यह न्यू-यॉर्क में संपादित, मुद्रित और प्रकाशित होगा। मुद्रण-कार्यालय में श्री क्लार्क ने कहा: "यह न्यू-इंगलैन्ड के 'मधुर वाणी प्रदान करने वाली मणि' को खो देने के समान है।" वे अधिक शास्त्रीय भाषा में कह सकते थे: "ट्राय ने अपना पलाडियम (पालास की मूर्त्ति जिस पर नगर की सुरक्षा निर्भर थी) खो दिया है'।" (सैमुएल लॉन्गफेलो द्वारा सम्पादित 'फ़ाइनल मेमोरियल्स ऑफ़ हेनरी वैड्सवर्थ लॉन्गफेलो' लन्दन, १८८७, पृष्ठ २६७।)

की सुन्दर आकृति को छिपाने वाला एक झीना आवरण था। लेकिन यह आकृति क्या सुन्दर हो सकती थी, जब पूंजीवाद भी उसका एक अंग था? फ़िलाडेल्फ़िया के वैधानिक विवाद बड़े प्रभावशाली और गम्भीर हुए थे। इसी प्रकार ग़ुलामी-प्रथा सम्बन्धी विवाद ने सारे अमरीका को नैतिक और सामाजिक मूल्यों के एक गम्भीर चिन्तन में प्रवृत्त किया था। किन्तु (हॉवेल्स ऐसा सोचते थे) गृह-युद्ध समाप्त होने के बाद, महान उद्देश्य लुप्त हो गये। उस समय 'आदर्शवादी की कल्पना या नैतिकतावादी की अन्तरात्मा को आकर्षित करने वाला कोई प्रश्न' नहीं रह गया था 'सिवाय नौकरशाही के सुधार के मामूली प्रश्न के। युद्ध के बाद हमें यह अवसर मिला, जैसा दुनिया के किसी भी राष्ट्र को नहीं मिला था, कि हम अपने को पूरी तरह व्यापार में, सस्ता ख़रीद कर मँहगा बेचने में लगाएँ।' उनके प्रारम्भिक यथार्थवाद को अमरीका के जिस शुद्ध और सीधे-सादे रूप ने प्रेरणा दी थी, उसमें कुछ ज़बरदस्त गड़बड़ हो गयी थी। वे ऐसा अनुभव करते थे कि अमरीकी जीवन अब 'एक युद्ध-स्थिति, एक जुए का खेल है, जिसमें हर व्यक्ति भयंकर परिस्थितियों के विरुद्ध-लड़ता और बाज़ी लगाता है।' उस युग की औद्योगिक क्रूरता से—जो १८९२ की होमस्टेड (सरकारी ज़मीन पर बसे किसानों की) हड़ताल जैसी घटनाओं में व्यक्त होती थी— उन्हें गहरी पीड़ा होती थी। सन्देहास्पद प्रमाणों के आधार पर हेमार्केट (शिकागो) के अराजकतावादियों को दिया गया प्राण-दंड 'पागलपन और क्रूरता की भयंकर घटना थी जिसके लिए हमें इतिहास के समक्ष हमेशा लज्जित होना पड़ेगा'। वे टॉल्स्टॉय से प्रभावित होकर समाजवादी बन गये। कुछ उपन्यासों में, जिनमें 'हैज़ार्ड ऑफ़ न्यू फ़ार्चून्स' (१८९०) जैसी उत्तम रचना भी है, उन्होंने प्रतियोगिता पर आधारित समाज के नैतिक ह्रास का वर्णन किया और मानवी संकट में सभी की ज़िम्मेदारी सम्बन्धी टॉल्स्टॉय की धारणा को विकसित किया। उसी सत्य की तलाश 'ऐनी किलबर्न' (१८८९) में भी की गयी, जिसे उन्होंने 'न्याय की पुकार' कहा, और एक आदर्श समाज का चित्रण करने वाले उपन्यास 'ए ट्रैवेलर फ्रॉम अल्ट्रूरिया' (१८९४) में भी। इस उपन्यास में उन्होंने समाजवाद का समर्थन किया। किन्तु, जैसा उनके आदर्श समाज के नाम से संकेत मिलता है, उनका लक्ष्य समाजवाद की अपेक्षा निस्वार्थ-

परता अधिक थी, जो केवल किसी राजनीतिक कार्यक्रम का समर्थन करने मात्र से नहीं प्राप्त हो सकती थी।

समाजवाद के प्रति अपने सामान्य लगाव का परित्याग हॉवेल्स ने कभी नहीं किया। उन्होंने १८९८ में स्पेन के साथ हुए युद्ध में निहित साम्राज्यवाद की निन्दा की और १९०७ में भी एक आदर्श समाज का चित्रण करने वाला उपन्यास 'थ्रू दी आइ ऑफ़ दी नीडिल' लिखा। किन्तु वे सामाजिक अस्थिरता से जितने असंतुष्ट थे, उतने ही उससे उत्पन्न समकालीन विचारों से भी असन्तुष्ट थे। टॉल्स्टॉय की भाँति, उनका कथन था कि 'अन्तिम विश्लेषण में, लेखक भी केवल एक मज़दूर है'। अगर कोई लेखक अपने कार्य के ही सम्बन्ध में सफ़ाई देने लगता है, तो फिर उसके दिन गिने-चुने ही रह जाते हैं। किन्तु हॉवेल्स स्वयं अपने लेखन को अन्तिम विश्लेषण तक नहीं ले गये। जैसा उनकी टीका से प्रकट होता है, वे अमरीका के सर्वप्रमुख यथार्थवादी लेखक के रूप में अपनी ज़िम्मेदारी के प्रति चिन्तित थे। उन्होंने एक दैवत्वपूर्ण औसत अमरीकी की स्थापना की। किन्तु १८९० के बाद की अव्यवस्था में औसत लुप्त हो गया प्रतीत होता था। साहित्यिक तथ्य के रूप में जो कुछ दिखाई पड़ता था, वह थी केवल अति धनी और अति निर्धन, लूटने वालों और लुटने वालों के बीच की खाई। इन दो में से किसी भी समूह का वे प्रभावशाली ढंग से उपयोग करने में असमर्थ थे। वे एक सुसंस्कृत व्यक्ति थे जो अपने पात्रों में संस्कृति के अभाव की बात लिख तो सकते थे, किन्तु एक अभाव, एक कमी के रूप में, एक सम्पूर्ण तथ्य के रूप में नहीं। डार्विनवादी रूपक (अस्तित्व के संघर्ष का) उन्हें अत्यधिक अप्रिय लगता था, किन्तु वह उन्हें लिखने को प्रेरित नहीं करता था। यथार्थवाद के लिए संघर्ष करने के सम्बन्ध में बोलने से उन्हें स्फूर्ति मिलती थी, किन्तु जीवन को ही एक संघर्ष के रूप में देखना उदासी उत्पन्न करता था।

हॉवेल्स ने, जिस प्रकार लिखना वे जानते थे, उसी प्रकार लिखने का रास्ता अपनाया—न्यू-यॉर्क जाने के बाद लिखे गये उनके अधिकांश उपन्यास डार्विनवादी जीवन-संघर्ष से सम्बन्धित नहीं हैं—और युवक लेखकों को, उनके द्वारा प्रस्तुत औषधियाँ कड़वी होने पर भी उन्हें निगल कर, प्रोत्साहित किया। किन्तु औषधियाँ हमेशा कड़वी ही नहीं होती थीं— यथार्थवाद का प्रादुर्भाव युवा लेखक

के लिए कई दृष्टियों से एक उत्तेजक और प्रेरक अनुभव था। अगर आधुनिक युग सामाजिक सन्दर्भ में उस नैतिक विचार का खंडन करता था जिससे अमरीकी लोग सम्बद्ध थे, तो साहित्यिक सन्दर्भ में वह उस नैतिक विचार का समर्थक था। जैसा हम देख चुके हैं, अमरीकी लेखक बहुत दिनों से यह मानते आये थे कि उनका कार्यकलाप उनके अपने देश के सम्बन्ध में और उसके अपने माध्यम के द्वारा होना चाहिए। किन्तु व्यवहार में वे असफल रहे थे। भाषा कहीं से ग़लत थी, काल अत्यधिक सामान्य प्रतीत होता था— बिल्ली के गले में घंटी बाँधने के लिए कोई पूरी तरह तैयार नहीं था। स्थानीय रंग वाले लेखन से स्थिति में बहुत कुछ सुधार हुआ था। फिर भी, एक महत्वपूर्ण दृष्टि से स्थानीय रंग वाले उपन्यास लगभग हमेशा ही आदर्श के प्रति न्याय करने में असफल रहते थे। कितनी भी चेष्टा करने पर, वे उस प्रकार के छोटे, सामान्य लोगों को अपने नायक-नायिका नहीं बना पाते थे जिनकी कल्पना ह्विटमैन ने की थी। नायक और नायिका ग़रीब हो सकते थे, किन्तु उनका शिक्षित और कुलीन होना आवश्यक था। ऊपर के आधी शताब्दी बाद भी, यह परम्परा चालू थी।

आंशिक रूप में औपचारिक कथानक और उसके औपचारिक नायक-नायिका की बाधा से मुक्त होकर, यथार्थवाद ने इस स्थिति को बदला। वस्तुतः, यथार्थवाद/प्रकृतवाद ने ग़रीब और दबे हुए लोगों का, सामाजिक समूह में छिपे हुए मानवी कण का अध्ययन लगभग ज़रूरी बनाया। उनका अनुसरण करने वाले लेखकों की ओर से, हॉवेल्स सामग्री की उस बहुलता से बड़े प्रसन्न थे जो अब लेखक की पहुँच के अन्दर थी। प्रकृतवादी लेखक शहर के ग़रीबों की बात उठा सकता था, किसान को अपना विषय बना सकता था, पश्चिम के विशाल क्षेत्र का द्वार खोल सकता था, जिसका प्रयास पहले कुछ लोगों ने किया था, लेकिन फिर न जाने क्यों छोड़ दिया था। किन्तु अब, असन्तोष और शायद अनावश्यक रूप से गहरी निराशा लेखक को आगे बढ़ने के लिए कोंचती रही। वह असमान रूप में, क्रोध और उत्साह के साथ लिखता रहा, जब वह निश्चित नहीं था कि वह क्रान्ति पर हर्ष प्रकट कर रहा है या पतन पर शोक, तय नहीं कर पा रहा था कि उसकी वस्तु—राष्ट्र है या जनता या अटल भाग्य के शिकंजे में जकड़ी हुई मानवता।

ऐसे ही एक लेखक हैमलिन गार्लैन्ड ('पश्चिम के इब्सेन') थे, जिनका जन्म घास के मैदानों में, एक किसान के घर हुआ था। हाई-स्कूल परीक्षा उत्तीर्ण करने के समय अपने भाषण के विषय के रूप में उन्होंने होरेस ग्रीली के वाक्य 'युवक, पश्चिम जाओ' को चुना था। किन्तु ज्यों ही वे इस योग्य हुए, वे पूर्व की ओर वोस्टन चले गये, जैसा हॉविल्स ने उनके पूर्व किया था। वचपन की अनगढ़ ज़िन्दगी के बाद, न्यू-इंगलैन्ड उन्हें सुखद रूप में पुराना और रोचक लगा। किन्तु पूर्व में जैसे-जैसे वे शिक्षा प्राप्त करते गये (ऐसा प्रतीत होता है कि मुख्यतः भाषण देकर और समय-समय पर अपने विषय चुनते हुए), उन्हें रोमानियत ने नहीं, वरन् स्पेन्सर, हेनरी जॉर्ज, ह्विटमैन, ट्वेन और मैक्स नॉर्डो ने आकर्षित किया—कोई भी लेखक जिसकी रचना जीवन्त प्रतीत होती थी। पचीस वर्ष की आयु के आस-पास, जव उनका दिमाग़ आशाओं, सिद्धान्तों और आलोचनाओं से भरा था, उन्होंने लेख और कहानियाँ लिखनीं आरम्भ कीं। इस समय वे हॉविलस और जेम्स को छिछला समझते थे और 'लॉविल, होल्म्स और शास्त्रीयता के अन्य जड़ीभूत प्रतिनिधियों' से उन्हें घृणा थी। सत्ताइस वर्ष की आयु में उनकी योजना 'साहित्यिक लोकतन्त्र' पर एक महान ग्रन्थ के द्वारा 'जनसाधारण को सर्वोच्च स्थान पर प्रतिष्ठित करने की थी। उस समय तक हॉविल्स के सम्बन्ध में उनकी राय वदल गयी थी, जिन्होंने इस उद्धत से युवक की सहायता की थी, और उसे प्रोत्साहित किया था कि उनकी उग्र प्रवृत्तियाँ उन्हें जैसी प्रेरणा दें, अपने क्षेत्र के वारे में वे उसी रूप में लिखें—नगर के प्रति उसका रोष और ईर्ष्या, उसकी निराशाभरी ग़रीवी, उसकी समय के पूर्व ही वृद्ध हो जाने वाली स्त्रियाँ। पश्चिम का जादू जिनके लिए टूटा, वे ऐसे पहले अमरीकी नहीं थे। एडवर्ड एगेल्सटन ने 'दी हूसिएर स्कूल-मास्टर' (१८७१) लिखी थी, जिसे किशोरावस्था में पढ़ कर गार्लैन्ड वहुत अधिक प्रभावित हुए थे। और एडगर डब्ल्यू० हॉवे का उपन्यास 'दी स्टोरी ऑफ़ ए कन्ट्री टाउन' (१८८३) भी था। हॉवे ने, जो कैन्सास में एक समाचार-पत्र के सम्पादक थे, यह उपन्यास तीस वर्ष की आयु में लिखा था। किन्तु पढ़ने पर यह किसी ऐसे वृद्ध की रचना लगती है जिसकी आशा नष्ट हो चकी हो और केवल अपने जीवन की रसहीन एकरूपता को किसी प्रकार व्यक्त कर देने की इच्छा मात्र

बच रही हो। इस अनगढ़, कटु, और मार्मिक उपन्यास में वे अपने एक पात्र से कहलाते हैं—

"क्या आपने नहीं देखा कि जब कोई पश्चिमी व्यक्ति काफ़ी धन इकट्ठा कर लेता है, तो रहने के लिए पूर्व चला जाता है? आख़िर, इसका मतलब क्या है, सिवाय इसके कि जिस सद्बुद्धि ने उसे धनोपार्जन के योग्य बनाया, वही उसे सिखाती है कि वहाँ का समाज हमारे समाज से ज़्यादा अच्छा है? ...समृद्ध लोग...पश्चिम नहीं आते, बल्कि ये दुर्भाग्यग्रस्त, ग़रीब, अभावग्रस्त, बीमार लोग हैं—संक्षेप में निम्न वर्गों के लोग—जो यहाँ प्रदेश के साथ-साथ बढ़ने के लिए आये, क्योंकि जिस प्रदेश से वे आये थे, उसके साथ-साथ बढ़ने में वे असफल रहे थे।"

कुछ वर्ष बाद गार्लैन्ड ने एक भेंट में कहा—

"मुक्त भूमि के साथ एक रहस्यात्मक गुण जुड़ा रहता है, जिसने लोगों को हमेशा पश्चिम जाने के लिए लुभाया है। मैं दिखाना चाहता था कि यह मिथ्या है।"

जब वे १८८७ में अपने परिवार से मिलने वापस गये तो उन्होंने पश्चिमी किसान को अपने इतिहास की सबसे बुरी अवधियों में से एक में देखा। हॉवे के किसान कम से कम अपेक्षतया समृद्ध थे—गार्लैन्ड के किसान कर्ज़ से दबे हुए थे। वे हॉवे से ज़्यादा अच्छे लेखक थे, और अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में स्वयं अपनी सीमाओं को किसानों की दशा के प्रति अपनी हमदर्दी की सहृदयता से और यथार्थवाद के सिद्धान्तों को क्रियान्वित करने के जीवन्त प्रभाव के द्वारा भी, छिपाने में समर्थ हुए थे। स्वयं अपने यथार्थवाद को वे 'प्रमाणवाद' (वेरिटिज़्म) कहते थे, यह दिखाने के लिए कि उनका स्थान ज़ोला के प्रकृतवाद—जो उन्हें अत्यधिक अप्रिय लगा था—और हॉवेल्स व पुरानी पीढ़ी के अन्य लेखकों के यथार्थवाद के बीच में था। उनका लेखन अपरिष्कृत था। संवाद, विशेषतः शिष्ट वार्तालाप के प्रति उनकी ग्रहणशीलता बहुत कम थी। किन्तु 'मेन-ट्रैवेल्ड रोड्स' (१८९१) शीर्षक छह कहानियों में उन्होंने सचाई और महत्ता के साथ दिल तोड़ने वाली उदासी के उस वातावरण को प्रस्तुत किया जो उनके माता-पिता जैसे लोगों को घेरे रहता था। उनका एक किसान कहता है, 'मेरे जैसा आदमी लाचार होता है। बिल्कुल वैसे ही जैसे राव की कढ़ाई

में फँसी हुई मक्खी।........जितना अधिक वह फटफटाएगा, उतनी ही अधिक सम्भावना होगी कि वह अपनी टाँगें तोड़ बैठे।'

गार्लैन्ड ने बड़ी मात्रा में लिखा और उनकी बाद की रचनाओं को लोकवाद (एक प्रकार का समाजवाद) या हेनरी जॉर्ज के 'एक कर' के सिद्धान्त के उपदेश देने की प्रवृत्ति ने कुछ बिगाड़ दिया। किन्तु धीरे-धीरे अच्छे उद्देश्यों में उनकी रुचि समाप्त हो गयी। उनकी किताबें ज़्यादा बिकती नहीं थीं। हॉवेल्स और यथार्थवाद के अन्य समर्थकों की राय का बहुत आदर करने के बावजूद, वे सफलता चाहते थे। इसके अतिरिक्त, सन् १९०० तक हॉवेल्स की भाँति वे भी नये अमरीका के आदी हो गये थे (चाहे उन्होंने उसे पूरी तरह स्वीकार न भी किया हो)। पश्चिम अब उन्हें 'लुभाता' था, आयोवा या दक्षिण डकोटा के मैदान नहीं, वरन् रॉकी पर्वत माला का दर्शनीय पश्चिम। अगर उसका आकर्षण 'मिथ्या' था, तो इस मिथ्या को उन्होंने स्वीकार कर लिया, और उसके बारे में बड़ी मात्रा में लिखा। उन्होंने अपने बचपन के बारे में भी लिखा, जिसकी हर रचना पिछली रचना से अधिक रंगीन और अधिक दुर्बल थी। शायद वे और हॉवेल्स, दोनों की ही आयु उनके हित की दृष्टि से बहुत अधिक लम्बी थी। शान्त वृद्धावस्था, चाहे कितनी भी सुअर्जित थी, उनकी सर्वोत्तम रचनाओं की सबलता से मेल खाती प्रतीत नहीं होती थी। उनके बाद आने वाले कुछ लेखकों के संक्षिप्त जीवन एक उद्वेगपूर्ण वैपरीत्य प्रस्तुत करते हैं। स्टीफेन क्रेन की मृत्यु उनतीस वर्ष की आयु में हुई, फ्रैन्क नॉरिस की बत्तीस वर्ष और जैक लंडन की चालीस वर्ष की आयु में। हैरोल्ड फ्रेडरिक (जो कम से कम अपने एक उपन्यास 'दी डैमेशन ऑफ़ थेरॉन वेयर'[1] (१८९६) के आधार पर इन अन्य लेखकों में सम्मिलित किये जा सकते हैं) की बयालीस वर्ष की आयु में मृत्यु हो गयी थी।

१८९३ में क्रेन ने एक छोटा सा उदासी भरा उपन्यास प्रकाशित किया, जिसके शीर्षक—मैगी, ए गर्ल ऑफ़ दी स्ट्रीट (मैगी, एक वेश्या)—ने ही साहित्य संसार को उसके पक्ष या विपक्ष में बाँट दिया। हॉवेल्स और गार्लैन्ड, जिन्हें क्रेन ने एक बार अपने 'साहित्यिक पिता' कहा था, उनके पक्ष में थे और जितना सम-

---

१. इंगलिस्तान में 'इल्युमिनेशन' नाम से प्रकाशित।

र्थन दे सकते थे, उन्होंने दिया। हॉवेल्स ने क्रेन को एमिली डिकिन्सन की कुछ ही समय पूर्व प्रकाशित कविताओं के बारे में बताया, और क्रेन ने स्वयं अपनी कुछ झटकों भरी, वैयक्तिक, अप्रत्याशित बिम्बों और विशेषणों से परिपूर्ण कविताएँ प्रस्तुत कर दीं— जैसे एमिली डिकिन्सन के साथ ऐम्ब्रोज़ बीयर्स की समाचार-पत्रों वाली वाक्पटुता मिश्रित कर दी गयी हो। वस्तुतः क्रेन एक पत्रकार थे और उनकी एक कविता में इस विषय की चर्चा है—

"अखबार एक अदालत है
जहाँ ईमानदार लोगों की एक भीड़
उदारता और पक्षपात से हर किसी का मुक़दमा करती है।"

किन्तु ये प्रकृतवाद के विकास में गौण प्रश्न थे। क्रेन की मृत्यु के बाद, हॉवेल्स का विचार था कि 'मैगी', 'उनकी कृतियों में सर्वोत्तम' थी। 'मैगी', जो क्रेन के अनुसार 'यह दिखाने की चेष्टा करती है कि परिस्थितियाँ दुनिया में बहुत बड़ी चीज़ होती हैं, और बहुधा जीवन को पूर्णतः निर्धारित करती हैं,' मुख्यतः प्रकृतवाद के इतिहास में एक दस्तावेज़ के रूप में ही महत्वपूर्ण है।[1] यह किसी पुरानी फ़िल्म की भाँति सामयिक, आवेशपूर्ण और असंगत है। इसके सर्वाधिक विशिष्ट गुण— वर्णनात्मक शब्दावली जो क्रेन की कविताओं की शब्दावली से मिलती है— का रूढ़ प्रकृतवाद से कोई सम्बन्ध नहीं था।

यह विशिष्टता हॉवेल्स को क्रेन की कहानियों में, और उनकी गृह-युद्ध

१. कई लेखकों का विचार है कि 'मैगी' पर अवश्य ही जोला के 'ल' असोमॉयर' का प्रभाव पड़ा होगा। यह सम्भव है। किन्तु हम अधिक निकट की सामग्री की ओर भी संकेत कर सकते हैं— उदाहरण के लिए ब्रुकलिन के पादरी डी हेविट टालमेज के अत्यधिक लोकप्रिय धर्मोपदेश जिनका १८८५ में 'दी नाइट साइड ऑफ़ न्यू-यार्क लाइफ़' के नाम से पुनः मुद्रण हुआ। इनमें से एक उपदेश में वे अपने श्रोताओं से एक बेचारी वेश्या पर दया करने को कहते हैं (जिसका नाम 'मैगी' है), जिसके लिए बचने के कुछ थोड़े से उपायों में एक है 'वह सड़क जो ईस्ट नदी की ओर जाती है, आधी रात को नगर के घाटों के सिरे पर, जल पर चमकता हुआ चाँद उसे देखने में इतना चिकना बना देता है कि उसे शंका होती है कि पानी काफ़ी गहरा है या नहीं। पानी गहरा है। कोई मल्लाह भी इतने निकट नहीं है कि पानी में कूदने की आवाज़ सुन सके।......' क्रेन की मैगी भी इसी प्रकार अपने जीवन का अन्त करती है।

सम्वन्धी श्रेष्ठ रचना, 'दी रेड वैज ऑफ़ करेज' में अप्रिय लगी थी। अमरीकी यथार्थवादियों ने तव तक युद्ध को एक विषय के रूप में नहीं उठाया था। उसकी भयंकरता, उसके व्यापक प्रभाव, उसके द्वारा मनुष्य के ऊपरी आवरण के नीचे छिपी क्रूरता की अभिव्यक्ति— इन सवने युद्ध को आधुनिक आन्दोलन का एक मुख्य विषय वना दिया है। इनके साथ ही यह कारण भी है कि वीसवीं सदी में वहुसंख्यक लोगों को युद्ध का कुछ न कुछ अनुभव हुआ। क्रेन ने जव 'दी रेड वैज' लिखा तो उन्हें युद्ध का कोई अनुभव नहीं था। किन्तु गृह-युद्ध ने उनकी पीढ़ी को और अमरीकियों की वाद में आने वाली पीढ़ियों को वहुत आकर्षित किया। यह **उनका** युद्ध था, एक ऐसी चीज़ जिसका किसी युरोपीय व्यक्ति को न ज्ञान था और न वह उसे पूरी तरह समझ ही सकता था। इसके अतिरिक्त, यह एक आधुनिक युद्ध था, पेशेवर सैनिकों का नहीं, वरन् मुख्यतः नागरिकों का युद्ध। ऐसा युद्ध जिसके छाया-चित्र लिए गये, जो कारख़ानों और रेलों पर निर्भर था। एक लम्वा, रक्तपात भरा, अकुशल युद्ध। ऐसा युद्ध जिसमें कोई रोमानियत नहीं थी, जिसमें जैसा मेल्विले ने देखा था, 'एक झुलसन रेशम और चमड़े की सजावट को चीरती थी'।

अस्तु, क्रेन ने अपना छोटा, आश्चर्यजनक उपन्यास किसानों की तकलीफ़ों या वड़े शहर की विपमताओं पर नहीं, वल्कि युद्ध पर लिखा। उनके संवाद प्रकृतवादी हैं ('हमने उन्हें रोक दिया है; मर जाऊँ अगर ऐसा न हो तो')। उपन्यास का 'नायक' हेनरी फ़्लेमिंग एक साधारण युवक सिपाही है, एक अशिक्षित किसान-युवक जिसका नाम भी आधी पुस्तक समाप्त हो जाने तक नहीं आता। वह और उसके साथी अन्य रूपों में उसी प्रकार लाचार हैं, जैसे न्यूयॉर्क में अकेली मैगी थी। किसी की विजय नहीं होती, सव कुछ अव्यवस्थित है। 'वीरता' का जो कुछ भी प्रदर्शन होता है, उसके पीछे सामूहिक गर्व, शत्रुता, पागल क्रोध है। फिर भी, प्रकृतवाद के उदाहरण के रूप में पुस्तक की चर्चा करने पर उसकी वास्तविक मनःस्थिति हमसे छूट जाती है। क्रेन का ध्यान मुख्यतः भय की वैयक्तिक प्रतिक्रिया पर है। फ़लस्वरूप, वातचीत में गँवार लगने वाला फ़्लेमिंग, अपने आन्तरिक संघर्ष में एक संवेदनशील व्यक्ति है (यह विरोध पुस्तक के मुद्रित रूप में उतना स्पष्ट नहीं है जितना मसविदे की पांडु-

लिपि में)। क्रेन की रुचि युद्ध के प्रदर्शन पक्ष में भी है, जिसके वर्णन में रंग, और प्रकृति में मानवीं भावनाओं के आरोपण की किसी चित्रकार या कवि की सी ग्रहणशीलता है। घाव, एक 'लाल चिन्ह' है। भय एक 'लाल और हरा राक्षस' है। हर चीज़ तीखी, अस्थिर और विचित्र ढंग से शानदार है—

"वह ताकता रहा........सिर के ऊपर, एक उद्घोषक वायु में हिलती हुई पत्तियों को।........"

"लड़ने वाले उद्धत मुर्गों की तरह बिगुल एक दूसरे को आवाज़ें दे रहे थे।........"

"दूर की हर झाड़ी किसी विचित्र साही जैसी लगती थी, जिसकी सुइयाँ लपटों की बनी हों।........"

'दी रेड बैज' का अन्त इस कुछ सन्देहास्पद से विचार पर होता है कि यद्यपि युद्ध भयंकर होता है, किन्तु उस युवक ने अन्ततः शेष युद्ध के लिए अपने भय पर विजय पा ली है। किन्तु इस प्रतिभापूर्ण पुस्तक की सामान्य भावना यह है कि विश्व पूर्णतः अव्यवस्थित है, जिसमें एक मात्र सहारा मनुष्य और मनुष्य के बीच भाई चारे की झीनी भावना है। क्रेन की सर्वश्रेष्ठ कहानी 'दी ओपेन बोट' में भी इसी निष्कर्ष की पुष्टि होती है। इसमें उन्होंने एक जहाज़ी दुर्घटना का पुनः वर्णन किया है, जिसका उन्हें स्वयं अनुभव हुआ था। कहीं-कहीं हल्की शब्दावली ने इस कहानी को दूषित कर दिया है—

"जैसे ही संवाददाता ने नाव के तले पर ठंढे, आरामदेह समुद्र-जल का स्पर्श किया........वह गहरी नींद में सो गया, बावजूद इसके कि उसके दाँत सारी लोकप्रिय धुनें बजा रहे थे।"

किन्तु यह कहानी इस बात की एक मार्मिक साक्षी है कि एक कमज़ोर नाव में अकेले पड़े हुए मनुष्यों में कितनी कोमलता हो सकती है, ऐसे किनारे की ओर बहते हुए जहाँ 'दुनिया का सामान' दो रोशनियाँ थीं। 'अन्यथा लहरों के सिवा कुछ नहीं था'। यह समुद्र की तटस्थ क्रूरता की भी साक्षी है, जो उसी क्षण एक व्यक्ति को डुबो देता है जब कि दूसरे बच जाते हैं।

इन उद्धरणों से पता चलता है कि पत्रकार की बिछलती हुई नज़र वाली और मन में गहरी जमी हुई अनास्था के साथ-साथ कितनी रोमानियत भी

क्रेन में थी। क्यूबा और यूनान में युद्ध-संवाददाता के रूप में बिताये अनुभव भरे महीनों में ये दोनों पक्ष-व्यक्त हुए। और जिस प्रकार अमरीकी लेखक के व्यक्तित्व में एक विशिष्ट पक्ष पत्रकारिता का होता है, उसी प्रकार एक विशेष रूप में, एक पक्ष संवाददाता का भी होता है, अपरिचित और ख़तरनाक इलाकों में यात्रा करते हुए, 'खिलाड़ी भी और दर्शक भी', उतना ही कम सम्वद्ध जितना व्हिटमैन और थोरो थे, अपरिचित सन्दर्भ में अकेले अपनी परीक्षा लेते हुए।

फ्रैन्क नॉरिस ने भी क्यूबा और दक्षिण-अफ्रीका में युद्ध-संवाददाता के रूप में कार्य किया था। और उन्हें भी यथार्थवादी/प्रकृतवादी कह कर बाँधा नहीं जा सकता। 'दी आक्टोपस' की जो प्रति उन्होंने अपनी पत्नी को दी थी, उस पर लिखा था 'श्री नॉरिस महाशय (वाल-ज़ोला)!' से। किन्तु एक मित्र से उन्होंने कहा कि यह उपन्यास 'सवसे अधिक रोमानी चीज़ है, जो मैंने अब तक लिखी है'। प्राचीन जिरह-वख्तर सम्वन्धी एक लेख उनकी पहली प्रकाशित रचना थी। इस काल में उन्हें वीयर्स द्वारा की गयी जिरह-वख्तर की परिभाषा विनोदपूर्ण न लगती कि ये 'उस व्यक्ति द्वारा पहने गये वस्त्र होते हैं जिसका दर्ज़ी लोहार होता है'। किन्तु उनके प्रथम उपन्यासों—'मॅक्टीग' (१८६६), 'वैन्डोवर ऐन्ड दी व्रूट' (१६१४ में मृत्यु के बाद प्रकाशित), और 'मोरैन ऑफ़ दी लेडी लेटी'[१] (१८६८)—में प्रकृतवाद की कई विशेषताएँ हैं। उनमें 'प्राणभूत', 'यथार्थ', 'तात्विक', 'पाशविक' जैसे विशेषणों का बाहुल्य है। उनके पात्र परिस्थितियों द्वारा निर्मित होते हैं—ऐसे प्राणी जिनकी गम्भीरतम प्रवृत्तियाँ पशु-प्रवृत्तियाँ होती हैं, और जो दवाव के क्षणों में पुनः पाशविक हो जाते हैं।

डार्विनवादी साहित्यिक दृष्टिकोण में वारी-वारी से प्रकट होने वाला आशावाद और निराशावाद, तथा एक प्रकार की विजातीयता जो नॉरिस को हेनरी हार्लेन्ड जैसे व्यक्तियों से जोड़ती है, इन सव को नॉरिस के सर्वाधिक महत्वाकांक्षापूर्ण प्रयास में देखा जा सकता है—तीन खंडों की एक अपूर्ण रचना जिसका नाम उन्होंने 'दी व्हीट' रखा था। तीसरा खंड कभी लिखा ही नहीं गया। दूसरा खंड, शिकागो की गेहूँ की मंडी का एक सशक्त वर्णन, उनकी मृत्यु के बाद १६०३ में 'दी पिट' नाम से छपा। पहले खंड 'दी आक्टोपस'

---

१. इंगलिस्तान में 'शंघाईड' के नाम से प्रकाशित।

(१९०१) में कैलिफ़ोर्निया में गेहूँ की खेती का और किसानों तथा उनका गला घोटने वाली रेलों के संघर्ष का विवरण है (जिससे इस खंड का नाम लिया गया है)। रेलें उनके जीवन को पूर्णतः नष्ट कर देती हैं, जो भी उनके मार्ग में आता है; उसका सब कुछ छीन कर उसकी हत्या कर देती हैं। किसान रेलों का विरोध करने के लिए संगठित होते हैं, किन्तु निर्मम मशीन द्वारा पराजित और बरबाद कर दिये जाते हैं। पुस्तक के अन्त में एक किसान की विधवा, बिना पैसे के, भूखों मरती हुई, एक धुन्ध भरी शाम को अपनी पुत्री के साथ सान-फ्रान्सिस्को की सड़कों पर घूमती है। संक्षिप्त दृश्यों में, उसके गिर कर मरने के साथ-साथ, उसी शाम को, उसी शहर में रेलों के एक प्रमुख प्रतिनिधि द्वारा दिये गये एक शानदार भोज का वर्णन है।

यह सब बड़ा ही उग्र लेखन है। किन्तु इसका कुछ प्रभाव एक प्रकार के पूर्व निर्णयवाद के कारण नष्ट हो जाता है, जिसके चिन्ह पुस्तक के अन्तिम अंश में विशेष रूप से मिलते हैं। मिसाल के लिए, एक युवा कवि और रेल-कम्पनी के अध्यक्ष के बीच एक विचित्र सी वार्त्ता है, जिसमें वे कवि को आसानी से समझा लेते हैं (और पाठक को समझा लेना भी इसका उद्देश्य है) कि—

"जब आप 'गेहूँ' और 'रेलों' की बात करते हैं, तो व्यक्तियों से नहीं...... आपका सम्बन्ध शक्तियों से होता है।.........गेहूँ एक शक्ति है, रेलें दूसरी शक्ति हैं, और उन्हें शासित करने वाला एक नियम है—पूर्त्ति और माँग। मनुष्यों का कार्य इस सारे व्यापार में थोड़ा ही होता है।"

किन्तु 'अभिवृद्धि' की शक्ति का पक्ष लेकर, नॉरिस एक अधिक उदार दृष्टि प्राप्त करते हैं। यह एक रहस्यमय गड़रिये की उप-कथा में है, जो अपनी खोई हुई प्रेमिका की कामना करते हुए, उसकी पुत्री में उसे फिर से पाता है। गड़-रिया इस परिणाम पर पहुँचता है कि मृत्यु कुछ नहीं होती। और इस मान-वीय सन्दर्भ की भाँति, अधिक व्यापक सन्दर्भ में गेहूँ के विशाल खेत भी इसी बात को प्रमाणित करते हैं—

"अछूता, अजेय, अदूषित, वह महान विश्व-शक्ति, वह राष्ट्रों का पोषक, निर्वाण की सी शान्ति में लिपटा, मानवी भीड़ के प्रति उदासीन, विशाल, सर्व-जयी, अपने निश्चित मार्ग पर आगे बढ़ा।........."

अलंकारिकता नॉरिस का प्रमुख गुण नहीं है, और 'दी आक्टोपस' के अधिक अलंकृत अंशों को ही उद्धत करने से उसकी वर्णन-शक्ति के साथ न्याय नहीं होता। यद्यपि उनमें क्रेन की अपेक्षा कम प्रतिभा है, फिर भी अपनी सैद्धान्तिक उलझन के वावजूद, वे पठनीय हैं। उनमें किसी ऐंसे युवक की सी स्फूर्त्ति और उत्साह है, जिसे उसकी वुद्धि-भ्रष्टता के कारण ही आदमी पसन्द करने लगता है।

जैक लंडन में, जो नॉरिस के समान कैलिफोर्निया-वासी थे, उनकी अपेक्षा स्फूर्त्ति और भी अधिक थी, और संस्कार कुछ कम थे। उनकी पुस्तकों में, जिनकी संख्या काफ़ी है, नीत्शे और कार्ल मार्क्स टकराते हैं, यद्यपि सोवियत रूस के पाठकों ने इसके वावजूद अप्टन सिन्क्लेयर के साथ उन्हें अमरीका का सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकार माना है। समुद्र-यात्राओं में जोखिम के कार्य (उनमें से कुछ गैर कानूनी), समाजवादी आन्दोलन, सोने की तलाश में क्लॉन्डाइक की भगदड़, लन्दन की गन्दी वस्तियाँ, ही़अर्स्ट समूह के पत्रों के लिए रूस-जापान युद्ध का पर्यवेक्षण— ये और अन्य वहुतेरे अनुभव उनके अल्प जीवन में आये और फिर उनकी वहु-संख्यक पुस्तकों में व्यक्त हुए। अति मानव, और दवे हुए लोग, वर्ग-संघर्ष और भेड़ियों के दल का न्याय, नार्डिक (युरोपीय आर्य) जाति का ऐतिहासिक कर्त्तव्य और पूंजीवाद का नाश— इन वेमेल प्रतीत होने वाले विपयों को वे ऐसी गतिशीलता से अपनाते हैं जिसके सामने कोई चीज़ टिक नहीं पाती, जैसे वे मुद्रित भाषा के कुशल और कर्कश-स्वर वाले वारनुम हों (सातवें अध्याय में चर्चित प्रसिद्ध सर्कस-मालिक)। उनके समाजवादी उपन्यास 'दी आयरन हील' (१९०७) का नायक एक 'अतिमानव' के रूप में प्रस्तुत किया गया है, 'एक भूरे वालों वाला पशु जिसका वर्णन नीत्शे ने किया था, और इसके अतिरिक्त जिसमें लोकतन्त्र को ज्वाला है'। यह हास्यास्पद प्रतीत होता है। फिर भी, उपन्यास में एक प्रभावकारी, यद्यपि स्थूल वाक्शक्ति है। यदि वे एक भाँड़ हैं, तो आत्म-प्रवंचित भाँड़ हैं। वे अत्यधिक अपरिष्कृत लेखक हैं, किन्तु पत्रकारिता की अपनी सारी पिटी-पिटाई वातों और पुट्ठों तथा पौरुष का अपनी सारी वातों के वावजूद वे आश्चर्यजनक रूप में पठनीय हैं। और उनकी सर्वाधिक अनियोजित रचनाओं में भी एक काव्यात्मक सुरुचि के चिन्ह हैं, जिसे विकसित करने का उन्होंने अपने को कभी अवसर ही प्रदान नहीं किया। केवल

पैसे कमाने की दृष्टि से लिखी गयी युकोन— क्लॉन्डाइक क्षेत्र की एक रचना ('ए डॉटर ऑफ़ दी स्नोज़, १९०२) से यूँ ही एक उदाहरण ले लें तो एक बढ़ी हुई नदी में बर्फ़ की एक दीवार में फँसे हुए एक व्यक्ति के चित्र के रूप में, नीचे लिखे उद्धरण से अधिक अप्रत्याशित और क्या हो सकता है ?—

"इन्द्रधनुषी दीवार कागज़ की तरह मुड़ गयी, और उस कागज़ की गोल परतों में, किसी शानदार आर्किड के फूल की बहुसंख्यक पत्तों में फँसी हुई मधु-मक्खी की तरह, टॉमी लुप्त हो गया।"

यह सच है कि टॉमी एक दयनीय कायर है, और मरने के क़ाबिल है, किन्तु उसके लिए इतने सुन्दर अन्त की कल्पना कौन कर सकता था ?

उत्तरकालीन यथार्थवाद। प्रकृतवाद के मूल्य के सम्बन्ध में अपने आपको और जनसाधारण को आश्वस्त करने के लिए हॉवेल्स को बड़ी मेहनत करनी पड़ी। शायद जैक लंडन का पौरुषेय क़बाइली प्रवृत्तियों पर ज़ोर देना, या नॉरिस का यौन-सम्बन्धों की ओर विवेकपूर्ण झुकाव (जैसे 'मॅक्टीग' में) ईमान-दार और अमरीकी तत्व थे। किन्तु यथार्थवाद हॉवेल्स द्वारा प्रस्तुत सद्गुणों के छोटे से रंग भरे चित्र से बहुत आगे चला गया था। वस्तुतः उसने बड़ी सीमा तक नैतिक निर्णयों का स्थान ले लिया था। अच्छे और बुरे के स्थान पर दुर्बल और सबल व्यक्ति होते थे। कुछ अपवादस्वरूप व्यक्ति परिस्थितियों के ऊपर उठ सकते थे, किन्तु अधिकांश व्यक्ति उनके ग़ुलाम थे—स्त्रियाँ पुरुषों से भी अधिक। फिर भी, नॉरिस की उत्सुक, आशापूर्ण सहमति हॉवेल्स की दृष्टि में उन्हें बचा लेती थी, और लंडन में भी नैतिक आचार के कुछ चिन्ह मिलते हैं, जो बहरहाल, अपने सबल व्यक्तियों को पसन्द करते थे और दुर्बलों के लिए जिनके मन में तिरस्कार था। थियोडोर ड्रीसर, जिन्हें हॉवेल्स सहन नहीं कर सके, बिल्कुल भिन्न थे, जैसा नॉरिस ने उत्साहपूर्वक स्वीकार किया जब उन्होंने एक प्रकाशक के लिए ड्रीसर का प्रथम उपन्यास ('सिस्टर कैरी') पढ़ा। प्रकाशक ने उसके सम्बन्ध में अपनी राय बदल दी, और यद्यपि पुस्तक इंगलिस्तान में १९०१ में प्रकाशित हो गयी, किन्तु अमरीका को उसके लिए और सात वर्ष प्रतीक्षा करनी पड़ी। उसके बाद भी ड्रीसर के अनुसार 'क्रुद्ध विरोधों की संख्या प्रशंसा-पत्रों से बहुत अधिक थी।' बाद की पुस्तकों के साथ भी ऐसी ही कठि-

नाइयाँ रहीं, जिसके फलस्वरूप १९२० के पहले ड्रीसर को उपन्यासकार के रूप में कोई ख्याति नहीं मिली, जिस समय तक वे अधेड़ हो चुके थे। इस प्रकार, उनकी वास्तविक योग्यता का प्रश्न उनकी कथित अश्लीलता के प्रश्न में छिप गया, जैसे जेम्स ब्रान्च कैबेल की रचना 'जर्गेन' (१९१९) के साथ। मेन्केन और उनके साथी हर पुस्तक के पाठकों तक पहुँचने के अधिकार का समर्थन करते, चाहे वह कितनी भी घटिया हो, और अपने विरोधियों में उसकी अलोकप्रियता उनके लिए उसके गुणों की कसौटी बन जाती।

'सिस्टर कैरी' एक प्रकृतवादी पुस्तक थी जिसमें प्रकृतवाद की सामान्य विशेषताएँ मौजूद थीं। कैरी एक गरीब किन्तु सुन्दर गाँव की लड़की है जो शिकागो आती है और पहले एक व्यापारिक यात्री द्वारा तथा फिर एक भोजनालय के प्रबन्धक द्वारा फुसला कर चरित्र-भ्रष्ट की जाती है। पहले अध्याय का शीर्षक है, 'चुम्बक का आकर्षण : शक्तियों के बीच एक अनाथ।' कैरी बेबस है। और उसके प्रेमी भी, जिनमें से दूसरा धन की चोरी करके और उसे न्यू-यार्क ले जाकर अपने को बर्बाद कर लेता है। लोग 'रसायन' हैं। जैसा ड्रीसर 'दी फ़ाइनैन्सिएर' (१९१२) में कहते हैं, 'हम अपने स्वभावों के कारण, जिन्हें हमने नहीं बनाया, पीड़ा भोगते हैं, और अपनी दुर्बलताओं और अभावों के कारण, जो हमारी इच्छा या कार्य का फल नहीं होते।' हम सभी स्नेह और शक्ति चाहते हैं। कुछ व्यक्ति—विशेषतः 'दी फ़ाइनैन्सिएर' और उसी कथा का अगला भाग 'दी टिटान' (१९१४) का मुख्य पात्र—अपने-आप में सशक्त होते हैं, किन्तु ये अपवाद हैं। विशाल बहुसंख्या उनकी होती है जो जीवन के धोखों में फँस जाते हैं। अपने सामान्य ढंग से विस्तृत तथ्यों का ढेर लगा कर, ड्रीसर इसे 'ऐन अमेरिकन ट्रैजेडी' (१९२५) में दिखाते हैं। मुख्य पात्र, एक गरीब लड़का जो समृद्धि के किनारे पर है, एक लड़की से छुटकारा पाकर, जिसे उसने गर्भवती बनाया है और जो उसके मार्ग में बाधक है, समृद्धि की जादूभरी दुनिया में प्रवेश पाने की आशा करता है। उसे ऐसी हत्या के लिए प्राणदंड मिलता है, जो उसने की थी, और नहीं भी की थी, क्योंकि लड़की की मृत्यु आंशिक रूप में आकस्मिक थी।

इसमें कोई संकेत इस बात का नहीं है कि प्राणदंड पाने वाले क्लाइड

ग्रिफ़िथ्स को रिहा कर देना चाहिए था। ड्रीसर नहीं जानते कि उसके साथ क्या करना चाहिए। वे केवल अंतिम सत्यों के भयंकर अभाव को प्रस्तुत कर सकते हैं। सभी लोग दोषी हैं, और कोई दोषी नहीं है। ड्रीसर के लिए एक बात निश्चित है—उनके युग के अमरीका के नैतिक और सामाजिक नियम मानवी प्रकृति के सत्यों की विकृति प्रस्तुत करते हैं, और परम्परागत कथा-साहित्य भी यही करता है। कैरी को उसकी अनैतिकता के लिए दंड नहीं मिलता, जैसा कि तत्कालीन पाठक-वर्ग पसन्द करता। ड्रीसर की अपनी बहन की भाँति, वह जिस व्यक्ति की रखैल बनती है, वह उसके साथ अच्छा व्यवहार करता है। 'जेनी जरहार्ट' (१९११), एक और 'पतित स्त्री', पुस्तक के अन्य किसी भी पात्र से ज़्यादा अच्छा व्यवहार करती है।

उपन्यासकार के रूप में ड्रीसर के महत्व के सम्बन्ध में काफ़ी असहमति है। उनके आलोचकों का कहना है कि वे एक घटिया पत्रकार की भाँति, जो वे सच-मुच एक लम्बे अरसे तक थे, बोझिल और दम्भपूर्ण शैली में लिखते थे, उनका दर्शन प्रारम्भिक स्तर का है (चाहे वे स्वयं उसे तात्विक बनाना चाहते थे), और उनकी पुस्तकें आकारहीन, आकर्षणहीन वस्तुएँ हैं। इर्विङ्ग बैबिट यह स्वीकार करते हैं कि 'ऐन अमेरिकन ट्रैजेडी' एक दिल हिलाने वाला उपन्यास है, किन्तु वह 'ट्रैजेडी' नहीं है—'हमारा दिल बिना किसी उद्देश्य के हिलाया जाता है।' 'अम-रीका में यथार्थ' पर एक लेख में[1] लायनेल ट्रिलिंग ने कहा कि पैरिंगटन और अन्य लोग ड्रीसर की गंभीर दुर्बलताओं की प्रशंसा इस कारण करते हैं कि उनमें ऐसे अमरीकी लेखकों के प्रति एक झूठा आदर है जो साहित्यकार न प्रतीत होने में सफल रहते हैं। दूसरी ओर, ड्रीसर के प्रशंसकों का कहना है कि उनकी अनगढ़ शैली क्षम्य है, बल्कि एक गुण है। दोनों ही सूरतों में, यह हमें याद दिलाती है कि ड्रीसर (पहले महत्वपूर्ण अमरीकी लेखक जिनका नाम अंग्रेजों जैसा नहीं था) पहले उपन्यासकार थे जो आधुनिक काल के अमरीका की अपनी रंगत को पूरी तरह पकड़ सके थे (उनकी रचनाओं में युरोप का स्थान नहीं जैसा है), और अपनी प्रकृतवादी कथाओं में ऐसी करुणा का मिश्रण कर सके थे जो उस कोटि के अन्य किसी भी लेखक में नहीं मिलती।

---

१. लायनेल ट्रिलिंग कृत 'दी लिबरल इमैजिनेशन' (लंदन, १९५१) में पुनः मुद्रित।

शायद हम यह मान सकते हैं कि अमरीकियों के लिए ड्रीसर का एक विशेष महत्व है, चाहे वे उन्हें पसन्द करें या न करें। युरोपीय पाठक उनके उपन्यासों को वड़ी रुचि से पढ़ सकते हैं, किन्तु केवल अमरीकी लोग ही उनकी इस भावना में सहभागी हो सकते हैं कि सारी वात जैसे परिवार के अन्दर की ही है (जो कुछ उन्होंने लिखा, उसमें से अधिकांश सचमुच उनके अपने परिवार के साथ घटित हुआ था)। वे अपने अमरीकी पाठकों को अलंकारिकता से मुक्ति प्रदान करते हैं—नैतिक नियमों की अमरीकी अलंकारिकता जो हॉवेल्स के पृष्ठों में मिलती है, पश्चिमी पुरुष-व्यक्ति की अलंकारिकता जिसे नॉरिस और जैक लंडन प्रस्तुत करते हैं। उन्होंने शिष्टाचार से उन्हें मुक्ति दी, और उस खिझाने वाले अनुभव से भी, जो युरोपीय साहित्य के समक्ष अमरीकियों को होता है, कि वे अपरिचितों के वीच हैं—ऐसे अपरिचित जिनके सामने वे असभ्य होने का अनुभव करते हैं, जो उनके मज़ाक नहीं समझते, जो उन्हें इस रक्षात्मक विश्वास पर वापस ले आते हैं कि उनकी जीवन-विधि में चाहे कोई भी गुण न हो, वह मज़ाक उड़ाने की चीज़ नहीं। ड्रीसर इस जीवन-विधि को जानते हैं— उनके लेखन में वह मौजूद है, वास्तविक, जी गई, कार्यशील, उलझी हुई— सड़कों, इमारतों, खेतों, नदियों, रेलों, दूकानों, होटलों, रुचियों, तापमानों, नियुक्तियों, गीतों, उच्चारणों, ज्ञात वस्तुओं का एक जाल। ई० एम० फ़ॉर्सटर का कथन है कि विचारों के सत्य की भाँति, एक सत्य भावनाओं का भी होता है। ड्रीसर का सत्य भावना और घटना का सत्य है। उनके उपन्यास दुर्भाग्यवश वहुधा उतने ही आकारहीन हैं जितना कि जीवन है। किन्तु वे निर्जीव नहीं हैं। वे एक ऐसे अमरीका की कथा कहते हैं, जिसकी हॉवेल्स शायद अनजान में ही खोज करने चले थे, जव वे वोस्टन छोड़ कर न्यू-यार्क गये। उन्हें अगर वह पसन्द नहीं आया, तो ड्रीसर को भी पसन्द नहीं आया— सिवाय इसके कि ड्रीसर उसे ज़्यादा अच्छी तरह जानते थे।

अध्याय १०

प्रवासी

हेनरी जेम्स, एडिथ व्हार्टन, हेनरी आडम्स, जर्ट्रूड स्टीन

हेनरी जेम्स (१८४३-१९१६)

जन्म, न्यू-यॉर्क। शिक्षा निजी शिक्षकों द्वारा और युरोप में (१८५५-५८) तथा पर्यटन-केन्द्र न्यूपोर्ट, रोड आइलैन्ड में भी। हार्वर्ड में क़ानून का अध्ययन किया, किन्तु आलोचनात्मक निबन्ध और कथा-साहित्य लिखने के लिए क़ानून के अध्ययन की योजना छोड़ दी। युरोप और कैम्ब्रिज, मॅसाचुसेट्स में अपने घर के बीच बहुधा यात्राएं करते रहे। १८७५ से अपने जीवन के अन्त तक युरोप में रहे। अमरीका की यात्रा इस बीच एक वार १८८० के बाद की और फिर एक यात्रा पुस्तक लिखने का कार्य मिलने पर उसके लिए सामग्री एकत्र करने की दृष्टि से १९०४-५ में। १८८९ से १८९५ तक मुख्यतः रंगमंच के कार्य में लगे रहे। अन्यथा उनकी शक्ति मुख्यतः कथा-साहित्य पर केन्द्रित रही, यद्यपि उनके सारे लेखन में शायद केवल 'डेसी मिलर' (१८७९) ने ही जन-साधारण को प्रभावित किया। अमरीका की अंतिम यात्रा उन्होंने १९१०-११ में की। पहला विश्व-युद्ध आरम्भ होने पर, उन पर गहरा प्रभाव पड़ा और युद्ध-कार्य में सहायता देने के लिए वे ससेक्स में अपना घर छोड़ कर लंदन आ गये। १९१५ में वे ब्रिटिश नागरिक बन गये और मृत्यु के कुछ पूर्व ही उन्हें 'ऑर्डर ऑफ़ मेरिट' प्रदान किया गया।

एडिथ व्हार्टन (१८६२-१९३७)

जन्म, न्यू-यॉर्क, सामाजिक दृष्टि से प्रतिष्ठित एक परिवार में। उपयुक्त विवाह-सम्बन्ध के पहले बड़े खर्चीले ढंग की शिक्षा घर पर और युरोप में पायी। लेखक बनने के लिए संघर्ष करते हुए, उनकी सामाजिक स्थिति अधिकाधिक बाधक हुई। १९०७ के बाद, अपने रोगी पति से तलाक़ लेकर, वे मुख्यतः युरोप

में रहीं। वहुतेरी यात्राएँ कीं और उपन्यास-कहानियों के अतिरिक्त यात्रा-पुस्तकें लिखीं। प्रथम विश्व-युद्ध के समय उन्होंने पूरी तरह अपने को फ्रान्स में सहायता कार्य में लगाया।

हेनरी आडम्स (१८३८-१९१८)

पालन-पोषण बोस्टन के निकट हुआ, शिक्षा हार्वर्ड में और जर्मनी में। गृह-युद्ध के समय वे इंगलिस्तान में रहे, जहाँ उनके पिता अमरीकी राजदूत थे और हेनरी उनके सचिव के रूप में काम करते थे। सावधानी से लिखे गये कोई लेखों के बाद, उन्होंने राजनीतिक जीवन की अस्पष्ट महत्वाकांक्षाएँ छोड़ दीं और वाशिंगटन से बोस्टन चले गये (१८७०-७७), जहाँ वे इतिहास के प्राध्यापक रहे और 'नार्थ अमेरिकन रिव्यू' का सम्पादन किया। १८७२ में मेरियन हूपर से विवाह करने के बाद पुनः वाशिंगटन में रहे, किन्तु १८८५ में पत्नी की आत्महत्या के वाद अधिकाधिक अशान्त रहे और सारे संसार की यात्रा की। समय-समय पर वाशिंगटन वापस आते रहे और बड़ी मात्रा में पत्र-व्यवहार के द्वारा मित्रों से सम्पर्क बनाये रखा।

जर्ट्रूड स्टीन (१८७४-१९४६)

जन्म, पिट्सबर्ग, एक सम्पन्न जर्मन-यहूदी परिवार में। उनकी शिक्षा कैलिफ़ोर्निया और युरोप में तथा रैडक्लिफ़ (हार्वर्ड के निकट) और जॉन हॉपकिन्स (बाल्टिमोर) विद्यालयों में हुई। नियमित अध्ययन छोड़ कर वे अपने भाई लियो के साथ १९०२ में पेरिस चली गयीं और उसी को अपना स्थायी घर बना लिया। वहाँ उनकी 'बैठक' बड़ी प्रसिद्ध हो गयी और वे थोड़ा बहुत बराबर लिखती रहीं, यद्यपि हमेशा अपनी रचनाओं को प्रकाशित नहीं करा सकीं। उनकी पुस्तकों में प्रमुख हैं— 'जियॉग्रैफ़ी ऐन्ड प्लेज़' (१९२२); 'लूसी चर्च ऐमिएबली' (१९३०), एक उपन्यास; 'फ़ोर सेन्ट्स इन थ्री ऐक्ट्स' (१९३४), वर्जिल थामसन के संगीत के लिए एक संगीत-नाटक; 'पिकासो' (१९३८); 'पेरिस फ्रान्स' (१९४०); और 'वार्स आइ हैव सीन' (१९४५)।

अध्याय १०

प्रवासी

उस समय, जब कि यथार्थवादी एक दूसरे को प्रेरित कर रहे थे कि अमरीका को एक सच्चा गद्य-काव्य समझें, कई अमरीकी लेखक इसके विपरीत कार्य कर रहे थे। हम देख चुके हैं कि रोमानी प्रवृत्ति का खिचाव विपरीत दिशा में था। मार्क ट्वेन अतीत के बारे में लिखना पसन्द करते थे। अमरीकी पश्चिम, जैसा कि ब्रेट हार्ट ने उसे लन्दन से देखा, या जोक्विन मिलर ने वाशिंगटन में अपने लकड़ी के बने घर से, वह इन लेखकों के पश्चिम सम्बन्धी वास्तविक अनुभवों की अपेक्षा एक कोमल स्थान था। या फिर अमरीकी छैला थे (छैला की आकृति, वह 'कोई काम न करने वाला हरक्यूल', जो बॉदेलेयर को पहेली सा लगा था, उतना ही आधुनिक आन्दोलन का अंग है, जितना ज़ोला और जैक लंडन जैसे लेखक)—हेनरी हार्लैन्ड, एडगर साल्टस, और जेम्स जी० हुनेकर जैसे लोग जिनकी अतिवादी रचनाएँ अब पुरानी पड़ गयी हैं। और अन्य अमरीकी लेखक भी थे, जिनमें और हार्लैन्ड के 'पीत पुस्तकों' के संसार में ('पीत पुस्तकें'— पीले आवरण में छपने वाली सस्ती पुस्तकें, जो उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य में खूब प्रचलित हुई थीं) कोई साम्य नहीं था, किन्तु जो उनकी तरह युरोप में आकर रहे, या दीर्घकाल के लिए आते रहे। किसी न किसी कारणवश, युरोप उनके लिए अधिक उपयुक्त था। वे 'प्रवासी' थे और अमरीका से प्रकट रूप में उनका अलगाव उनके देशवासियों के लिए गम्भीर चिन्ता का कारण बनने लगा। १६२० तक, देश-त्याग अमरीकी लेखकों के लिए इतना सामान्य सा कार्य बन गया कि मैथ्यू जॉसेफ़सन ने (जो स्वयं इस प्रक्रिया के एक उदाहरण थे) पूछा :

"क्या बुद्धि का निष्क्रमण उतना ही महत्वपूर्ण प्रश्न बनने वाला है, जितना मज़बूत पुट्ठों का आगमन? किसी भी समय से अधिक संख्या में हमारे बुद्धि-जीवी लोग एक अधिक सम्भव विश्व के लिए, अधिक उपयुक्त वातावरण के लिए प्रस्थान कर रहे हैं।"[१]

ऐसा नहीं कि अमरीकी लोग युरोप के लिए अजनबी थे। बिल्कुल स्पष्ट कारणों से, पुरानी दुनिया हमेशा देखने की चीज़ रही थी। लेकिन, सब मिला-कर, गृह-युद्ध के बाद तक अमरीकी लोग वहाँ स्थायी रूप में बसना नहीं चाहते थे। हॉथॉर्न ने इंगलिस्तान को 'हमारा पुराना घर', कहा था, किन्तु इसमें भाव-नात्मक इंगलिस्तान-प्रेम का वह प्रदर्शन नहीं था जो बाद की एक पीढ़ी में आया। हॉथॉर्न ने अपनी एक भूमिका में लिखा था, 'उन सब अंग्रेज़ों में से किसी ने भी, अमरीका को कभी शिष्टता के नाते भी नहीं बख्शा......; न......अगर हम एक दूसरे का मधु और मक्खन से भर दें तो इससे ही कोई लाभ होगा।'

और गृह-युद्ध के बाद भी, अधिकांश लोगों के लिए युरोप की यात्रा में अमरीका के प्रति कोई 'निष्ठाहीनता' निहित नहीं थी। सवाल सिर्फ़ काफ़ी धन होने का था। यात्रा करना, राष्ट्रीय सम्पत्ति का एक उपयोग था। और यह तथ्य कि १८९१ में ९०,००० पर्यटक न्यू-यॉर्क की चुङ्गी से होकर वापस लौटे सबसे अधिक इस बात का प्रमाण था कि अमरीका अब एक सम्पन्न देश था। अतः, इससे अधिक स्वाभाविक और क्या होता कि वह अपने-आप को फैलाये— कि वह कला की निधियों, उपाधि-युक्त पतियों, मुर्ग़ाबियों से बसे हुए मैदानों (जहाँ उनका शिकार हो), और लॉयरे के शटा (शैटो— फ्रांस में सम्पन्न लोगों द्वारा ग्रामीण क्षेत्रों में बनाये गये मकान) को खींचकर अपने यहाँ ले आये? कि उसके कलाकार — सार्जेन्ट, ह्विस्लर, मेरी कासैट— पूर्व को जाने वाली भीड़ में शामिल हो जाएँ? या कि उसके कुछ लेखक— हेनरी जेम्स, एडिथ ह्वार्टन, हेनरी आडम्स, फ्रान्सिस मेरियन क्रॉफोर्ड, हॉवर्ड स्टर्जिस, स्टुअर्ट मेरिल, जर्ट्रूड स्टीन, एज़रा पाउन्ड— भी वही करें? विशेषतः इसलिए, कि जो लोग स्थायी रूप से युरोप में रह गये, उनका प्रारम्भिक जीवन

१. 'पोर्ट्रेट ऑफ़ दी आर्टिस्ट ऐज़ अमेरिकन' (न्यू-यॉर्क, १९३०), पृष्ठ २९४

असाधारणतः बहुदेशीय था। उदाहरण के लिए, हार्लैन्ड के माता-पिता अमरीकी थे, किन्तु उनका जन्म सेन्ट पीटर्सबर्ग (तब रूस की राजधानी, अब लेनिनग्राड) में हुआ था और अमरीका आने के पहले वे रोम और पेरिस में रहे थे। युरोप से हेनरी जेम्स का परिचय बचपन में ही हुआ था। एडिथ व्हार्टन मेरियन क्रॉफ़ोर्ड, स्टर्जिस और मेरिल, सभी का पालन-पोषण न्यूनाधिक, युरोप में हुआ था। अगर लैन्डॉर, या ब्राउनिंग दम्पति के विदेश जाकर बसने पर किसी को रोष नहीं हुआ, तो अमरीकियों के वैसा ही करने पर उनकी आलोचना क्यों हो?

वस्तुतः, ऐसी आलोचना बहुधा बिल्कुल बेमतलब होती थी, और मैथ्यू जॉसेफ़सन तथा अन्य लोगों द्वारा उसका जवाब भी हमेशा उससे बहुधा अच्छा नहीं होता था। किन्तु यह तथ्य फिर भी रह जाता था कि जनसाधारण के दिमाग़ में युरोप में रहना पसन्द करने का प्रश्न वर्ग-विभेद से जुड़ा हुआ था—जैसा थियोडोर रूज़वेल्ट ने जेम्स के बारे में कहा था, ऐसा करने वाले 'दयनीय दम्भी' समझे जाते थे।[1] ऐसे फ़ैसले अपरिष्कृत तो थे, किन्तु इस अति सीमित अर्थ में बिल्कुल सही थे कि प्रवासी लेखकों के मन में, विभिन्न रूपों में, अपने देश के बारे में शंकाएँ थीं। अगर अपनी संस्कृति से उनका अलगाव, उदाहरणस्वरूप, ट्वेन, मेल्विले या एमिली डिकिन्सन से अधिक नहीं भी होता, तो भी, उनके अलगाव का रूप अधिक दिखने वाला था— और इस कारण लोगों को ज्यादा बुरा लगता था।

जो भी हो, इस तरह की टीकाओं से, उस असाधारण प्रतिभाशाली लेखक हेनरी जेम्स को समझने की शुरुआत भी मुश्किल से होती है। उनके भाई विलियम ने उनकी बहन एलिस को १८८९ में लिखा कि हेनरी की 'अंग्रेज़ियत केवल "रक्षात्मक समनताएँ" है—वस्तुतः वे, यान्की हैं ऐसा तो मैं नहीं कहूँगा, किन्तु जेम्स परिवार के सदस्य हैं, और उनका देश कोई अन्य नहीं है।' हेनरी एक अनोखे ढंग से मुखर, संवेदनशील और जीवन्त-बुद्धि वाले परिवार के सदस्य थे। उनके पिता (जिनका नाम भी हेनरी जेम्स था) अपने बच्चों को प्रोत्सा-

१. जेम्स ने अपनी बारी में थियोडोर रूज़वेल्ट को 'अपूर्व गूँजते हुए शोर की भयंकर प्रतिमूर्ति' बताया था।

हित करते थे कि वे गम्भीर बनें, लेकिन मुहर्रमी नहीं, महत्वाकांक्षी हों, लेकिन दुनियादार नहीं—निजी बुद्धि के अनुसार प्रयास करें, लेकिन शेष परिवार के मैत्रीपूर्ण किन्तु निर्मम परामर्श को ध्यान में रख कर। परिणाम अत्यधिक आनन्ददायक, बल्कि महत्ताजनक भी हुआ। इसने एक ऐसा बोझ भी डाला जो आंशिक रूप में, उन रोगों में व्यक्त हुआ, जिन्होंने बच्चों को पकड़ा। इन रोगों का, निश्चय ही विलियम और हेनरी के मामले में, इस बात से कुछ सम्बन्ध था कि वे श्रेष्ठता प्राप्त करना चाहते थे, किन्तु अपने कार्यकलाप के लिए वांछनीय क्षेत्र का चुनाव करने में उन्हें कठिनाई हो रही थी। एक बार चुनाव कर लेने के बाद, पारिवारिक स्वभाव ने उन्हें अथक प्रयासों में लगा दिया।

हेनरी ने साहित्य का क्षेत्र चुना। आरम्भ में, उन्होंने अपना ध्यान यथार्थवाद के विचार की ओर लगाया। अपने मित्र हॉवेल्स की भाँति, जिन्होंने उन्हें 'अटलान्टिक' के पृष्ठों में लिखने को निमन्त्रित किया, जेम्स कथा-साहित्य को वर्णन-मात्र के रूप में स्वीकार नहीं करते थे, अप्रत्यक्ष उपदेश के रूप में तो और भी नहीं, बल्कि वे उसे एक कला मानते थे, जिसके अपने कठोर रूप-विधान और प्रतिमान हैं। जैसा हॉवेल्स ने बाद में जेम्स के बारे में कहा,[१] उपन्यास की वंश-परम्परा हॉथॉर्न और जॉर्ज इलियट से सीधे उन तक आती है, थैकरे और डिकेन्स की ढीली-ढाली और बेसँवरी-यद्यपि आकर्षक-रचनाओं से होकर नहीं। यह ऐसा साहित्य होना था जिसका लक्ष्य मितव्ययिता और संक्षिप्ति से प्रस्तुत किया गया मनोवैज्ञानिक सत्य हो।

यह स्वाभाविक था कि अपनी कला की शिक्षा ग्रहण करने के लिए वे पेरिस गये जहाँ उन्हें तूर्गनेव (जो स्वयं भी प्रवासी थे), ज़ोला, दॉदे, फ़्लाबर्ट और गॉन्कोर्ट भाइयों का साथ मिला। उनके 'उग्र निराशावाद और अस्वच्छ वस्तुओं को स्पर्श करने' के बावजूद, उनकी सचमुच ज़बरदस्त बुद्धि और ईमानदारी के प्रति जेम्स के मन में अधिकतम आदर था। किन्तु पेरिस से वे सन्तुष्ट नहीं हो सके—उन्हें समाज के एक ऐसे रूप की खोज थी जिस पर वे कथा-साहित्य सम्बन्धी अपने सिद्धान्तों को केन्द्रित कर सकें।

---

१. और जैसा एफ़० आर० लीविस ने 'दी ग्रेट ट्रैडिशन' (लंदन १९४८) में प्रतिपादित किया है।

अमरीका इसके लिए उपयुक्त नहीं था। वे इस बात को समझते थे कि दूसरों के लिए अमरीका पर्याप्त हो सकता था—उपलब्ध सामग्री का अधिकतम उपयोग करने के लिए, वे हॉवेल्स के प्रशंसक थे। किन्तु उनकी अपनी दृष्टि में, अमरीका में बसे हुए अमरीकी पर्याप्त नहीं थे। जैसा उन्होंने हॉथॉर्न सम्बन्धी अपनी पुस्तक में विस्तार से बताया, अभाव बहुत अधिक थे। हॉवेल्स के समक्ष इस पुस्तक का समर्थन करते हुए उन्होंने इस विचार को 'कि उपन्यासकार को गतिशील बनाने के लिए पुरानी सभ्यता की आवश्यकता होती है,' एक मान्य सत्य के रूप में स्वीकार किया। उन्होंने आगे कहा, 'आचार, रीति-रिवाज, रस्में, आदतें, औपचारिकताएँ, इन सबके प्रौढ़ और प्रतिष्ठित रूपों पर ही उपन्यासकार पलता है—यही वे वस्तुएँ हैं जिनसे उसकी रचना बनती है।' उनका यह अर्थ नहीं था (यद्यपि उनके बहुतेरे चिढ़े हुए देशवासियों ने यही माना) कि बिना अभिजात संस्थाओं के किसी देश में संस्कृति नहीं हो सकती। उनका यह अर्थ ज़रूर था कि जहाँ तक उनका अपना सम्बन्ध था, उनका लेखन युरोप-स्थित ही हो सकता था। बात दो दृश्यों में से अधिक व्यापक दृश्य को चुनने की थी। कोई युरोपीय अमरीका की उपेक्षा कर सकता था, लेकिन अकरीकी के लिए युरोप को ध्यान में रखना आवश्यक था। कोई व्यक्ति 'जिसमें निरीक्षण की तीव्र भावना है, और मानव-जीवन का अध्ययन जिसका व्यापार है,' युरोप—और अमरीका को न चुन कर, केवल अमरीका की अल्पता से ही कैसे सन्तुष्ट हो सकता था ?

अपना दिमाग़ बना लेने के बाद, वे समझ-बूझ कर, इंगलिस्तान में बस गये। लन्दन 'मानवी जीवन का सबसे बड़ा समूह— विश्व का सर्वाधिक पूर्ण संग्रह' था। सम्पूर्ण अंग्रेजी सामाजिक स्थिति के समान, उसमें कुछ ऐसे परिप्रेक्ष्य थे, जिनका शेष युरोप में अभाव प्रतीत होता था। इसका यह अर्थ नहीं कि वे युरोप के दोषों को या अपने देश के गुणों को नहीं देख पाते थे। वस्तुतः हॉवेल्स की भाँति, आरम्भ में उनकी यह धारणा थी, जिसका उन्होंने कभी भी पूरी तरह परित्याग नहीं किया, कि अमरीका युरोप की अपेक्षा अधिक निर्दोष था। अगर केवल पवित्रता की ही कसौटी होती, तो जीत निस्सन्देह अमरीका की होती। किन्तु एक उपन्यासकार के रूप में, उन्हें पवित्रता को— जिसके

सभी पक्षों का मूल्य उनकी दृष्टि में बहुत अधिक था— लोभ के द्वारा, कृत्रिम संस्कारों के आधिक्य द्वारा, और पुरानी सामाजिक व्यवस्थाओं की क्रूरताओं और उलझनों के द्वारा, पीड़ित और पराजित तक भी दिखाना था।

किन्तु पवित्रता के पतन का चित्रण करते हुए भी, उन्हे, प्रेम उसी से है, और उसी को वे ऊँचा उठाते हैं। उनके नायक और नायिकाएँ पूर्णता प्राप्त करना चाहते हैं, जैसे जेम्स ने स्वयं अपनी शैली में, अपने शिल्प में, और अपने चारों ओर के जीवन में प्राप्त करनी चाही। अपने पहले और बाद के अन्य कई अमरीकियों की भाँति, उन्होंने एक आदर्श की कल्पना की, और यह माना कि उसका अस्तित्व है— या होना चाहिए। अमरीका में उन्होंने अपने आदर्श लक्ष्यों को शून्य में स्थित पाया। पेरिस में उन्होंने कलात्मक-ईमानदारी पायी, इटली में इमारतों और प्राकृतिक दृश्यों का आश्चर्यजनक बाह्य सौन्दर्य पाया और इंगलिस्तान में एक ऐसी समाज-व्यवस्था जो प्रशंसनीय दृढ़ता के साथ परिभाषित थी। किन्तु ये सभी किसी न किसी सीमा तक अपर्याप्त थे। युरोप भ्रष्ट था, और टूट रहा था। अंग्रेज़ी जीवन का बहुतांश 'अप्रिय रूप में भौतिकवादी' था और अंग्रेज भद्रपुरुषों के ग्रामस्थित मकानों में 'कभी-कभी, किसी बहुद्देशीय दृष्टिकोण वाले अमरीकी के लिए, असहनीय नीरसता होती थी'।

जो भी हो, अमरीका और युरोप के मेल में जेम्स को एक उर्वर विषय मिला। 'रोडरिक हडसन' (१८७६) में, जो उनका पहला वास्तविक उपन्यास है, इटली में एक युवा अमरीकी मूर्त्तिकार के विघटन का चित्रण है— इस विषय का हॉथॉर्न ने, जो कई दृष्टियों से जेम्स के पूर्वज थे, 'दी मार्बिल फ़ॉन' में असफलतापूर्वक उपयोग किया था। 'दी अमेरिकन' में, जो 'रोडरिक हडसन' से कहीं अच्छा अंकन है, एक अमरीकी का पेरिस समाज से सामना होता है। एक लखपति क्रिस्टोफ़र न्यूमैन (जो निश्चय ही साहित्य में 'नव-धनी' व्यक्तियों के सर्वाधिक सहानुभूतिपूर्ण चित्रों में से एक है), युरोप के सर्वश्रेष्ठ की तलाश में, जिसमें एक पत्नी की तलाश भी शामिल है, युरोप आता है। उसे एक उपयुक्त लड़की मिलती है, किन्तु वह उसे नहीं पाता, क्योंकि लड़की के परिवार की राय में यह सम्बन्ध असम्मानपूर्ण होता। न्यूमैन, जिसकी पवित्रता उतनी ही सच्ची है, जितनी उनकी पवित्रता विकृत है, प्रतिशोध का एक अवसर छोड़

कर, युरोप से चला जाता है। 'दी पोर्ट्रेट ऑफ़ एले डी' में, जो जेम्स के श्रेष्ठतम उपन्यासों में से है, वे पुनः युरोप में एक अमरीकी की खोज़-यात्रा का विषय उठाते हैं। आइसाबेल आर्चर, एक सुन्दर और बुद्धिमती लड़की, एक धनी अभिभाविका के संरक्षण में युरोप आती है। एक विवाहेच्छक अंग्रेज़, लॉर्ड वारबर्टन, उससे विवाह का प्रस्ताव करता है। किन्तु उसके गुण— नाम, शक्लसूरत, दयालुता, एक बढ़िया ग्राम-स्थित मकान— काफ़ी नहीं हैं। वह इन्कार करने में समर्थ होती है, इस विश्वास में कि कोई ऐसी चीज़ जिसकी ठोस परिभाषा कठिन है, लेकिन जो कहीं ज़्यादा अच्छी है, उसकी प्रतीक्षा कर रही है। (यह एमर्सन का दृष्टिकोण ही है— उन लड़कों की निश्चिन्तता, जिन्हें भोजन मिलने का विश्वास है।) यह सोच कर कि ऑसमन्ड में, जो एक संस्कारयुक्त व्यक्ति है, जिसके पूर्वज अमरीकी थे, वह उससे विवाह कर लेती है। किन्तु पीड़ा भरी स्थितियों से गुज़र कर उसे ज्ञात होता है कि वह एक दुष्ट और हृदयहीन दम्भी है, जिसने धन के लिए उससे विवाह किया है। उसके लिए एकमात्र उत्तम मार्ग यही सम्भव है कि वह अपने भाग्य को आत्म-सम्मानपूर्वक स्वीकार कर ले— और वह यही करती है। 'अन्तर्राष्ट्रीय विषय' का यहाँ अधिकतम कौशल से उपयोग किया गया है। जेम्स संकेत करते हैं कि जीवन से उनकी नायिका की अपेक्षाएँ असंगत हैं, और अपने दुर्भाग्य के लिए कुछ वह स्वयं भी दोषी है। किन्तु युरोप-अमेरिका का वैपरीत्य फिर भी अपनी जगह पर है। आइसाबेल के छोटे-मोटे दोष चाहे जो भी हों, उसकी सखी हेनरिटा, उसका प्रशंसक गुडवुड, और अन्य पात्र जो पूरी तरह अमरीकी हैं, वे अच्छे लोग हैं। और जो अमरीकी अच्छे नहीं हैं— ऑसमन्ड और मैडम मर्ले— उन्हें युरोप ने दूषित कर दिया है। यह संकुचित राष्ट्रीयता का प्रश्न नहीं है, बल्कि केवल एक विचार-सन्दर्भ है जिसे जेम्स अत्यधिक अर्थमय बनाने में सफल हुए हैं। निषिद्ध फल खा लिया जाता है, और बड़े विश्वास से अदन के जिस बाग़ की झलक देखी गयी, वह अँधेरी छायाओं में लुप्त हो जाता है। सद्‌गुण स्वयं ही अपना पुरस्कार हो सकते हैं, क्योंकि अन्य कोई पुरस्कार नहीं है।

अन्तर्राष्ट्रीय विषय जेम्स के लिए मूल्यवान है, किन्तु वह उनका एकमात्र विषय नहीं है। मर्मस्पर्शी उपन्यास 'वाशिंगटन स्क्वायर' (१८८१) में उनकी

दृष्टि न्यू-यॉर्कवासी अमरीकियों पर जाती है। नायिका एक बोझ भरी स्थिति से बचने का अवसर छोड़ देती है, जिसमें आइसाबेल आर्चर की सी ही कर्त्तव्य-भावना है, यद्यपि प्रारम्भिक ग्रहणशीलता उतनी नहीं है। 'दी बोस्टनियन्स' (१८८६) में, जिसमें वे पुनः अपने देश को ही लेते हैं, वे यह दिखाते हैं कि अमरीका सम्बन्धी उनकी आशंकाएँ उस क्षेत्र में भी हैं जिसमें अमरीका उन्हें युरोप से कहीं अधिक श्रेष्ठ प्रतीत होता है— अर्थात्, असीमित आशाओं का क्षेत्र, विशेषतः स्त्रियों द्वारा संजोई आशाएँ। स्त्रियाँ जेम्स के लिए महत्वपूर्ण है, जैसे हॉवेल्स और हेनरी आडम्स के लिए हैं, बड़ी हद तक, वे कुछ समकालीन लोगों के इस विश्वास में सहभागी थे, कि साहस और परिष्कार दोनों में ही अमरीकी स्त्री, अमरीकी पुरुष से ज़्यादा ऊँची थी। फिर भी, 'दी बोस्टॅनियन्स' में वे अमरीकी स्त्री के सुधारक रूप की आलोचना करते हैं (इस उदाहरण में स्त्रियों के अधिकारों का समर्थन करने वाले रूप की) क्योंकि वे ऐसे आन्दोलनों के छिछले सर्वगुण सम्पन्नता के दावों को नापसन्द करते हैं और— जो अधिक गम्भीर कारण है— इसलिए कि ये आंदोलन 'पुरुष चरित्र का, हिम्मत करने और सहने, यथार्थ को जानने और उससे न डरने, विश्व से आँखें मिलाने और वह जैसा है उसे वैसा स्वीकार करने की योग्यता का— जो एक बहुत ही विचित्र और आंशिक रूप में बहुत ही घटिया मिश्रण है,' अतिक्रमण करते हैं। इन शब्दों को स्वयं जेम्स के प्रतिनिधि रूप में लिया जा सकता है, जो निरन्तर जीवन को अधिकतम जी लेने का निर्देश करते हैं, यद्यपि इस पुस्तक में ये शब्द बेसिल रैन्सम द्वारा कहे गये हैं। रैन्सम दक्षिणी है और उसकी अनुदारता के विरुद्ध जेम्स बोस्टन की नीरस उग्रता को प्रस्तुत करते हैं। किन्तु रैन्सम के विचार उस 'झूठे गर्व' से, उस 'नैतिक मुलम्मे के सूत्र' से दूषित हैं, जो दक्षिणी जीवन के ताने-बाने में गुँथा हुआ है। फिर भी, यद्यपि उपन्यास का अन्त रैन्सम के बोस्टन की एक युवती को प्राप्त कर लेने से होता है, किन्तु जेम्स उनके सहजीवन में सुख की बहुत थोड़ी ही सम्भावना स्वीकार करते हैं— शायद एक में अत्यधिक भोलापन है, और दूसरे में अत्यधिक थकान।

इस पर बहस हो सकती है कि यह अन्त, जिसमें जेम्स अपने विशिष्ट ढंग से पाठक की आशाओं के विपरीत जाते हैं, उनकी प्रतिभा का चिन्ह है, या एक खिझाने वाली दुरूहता का। जो भी हो, इस उपन्यास में इस बात के संकेत मिलते हैं कि जेम्स इस समय तक अमरीकी विषयों से कुछ अलग हो गये थे। उपन्यास में हल्के व्यंग्य और गम्भीर आलोचना का मिश्रण पूरी तरह हो नहीं पाया है। वे याद करते, तत्काल गढ़ते, और स्थापनाएँ करते चलते हैं। 'दी प्रिन्सेस कासामॅसिमा' (१८८६ में ही प्रकाशित), जो युरोपीय उग्रतावाद की पराकाष्ठा का अध्ययन है, अधिक समृद्ध, और अधिक गम्भीर अनुभूतियों की पुस्तक है। युरोप उनके लिए अधिक 'यथार्थ' प्रतीत होता है और बाद की उनकी अधिकांश रचनाएँ युरोप में स्थित हैं। अमरीका एक सुविधाजनक सन्दर्भ-विन्दु वना रहता है, ऐसा स्थान जहाँ पात्र जा सकते हैं (जैसा 'दी ट्रैजिक म्यूज़' १८९०, के पीटर और विडी शेरिंघैम करते हैं) या जहाँ से वे आ सकते हैं (जैसा 'दी विंग्ज़ ऑफ़ दी डोव', १९०२, में मिली थील और 'दी गोल्डेन वॉउल' में मैगी वर्वर करती हैं) और अपने साथ अमरीका का विशेष वातावरण ला सकते हैं। किन्तु मंच-सज्जा युरोप की ही है, और—अगर हम जेम्स की १९०७ में प्रकाशिन यात्रा-पुस्तक 'दी अमेरिकन सीन' को छोड़ दें—मृत्यु पर्यन्त युरोप की ही रही। एक समय जेम्स की व्याख्या इस रूप में करने का चलन था कि वे एक उदास प्रवासी थे जिनकी रचनाओं में कसाव उसी हद तक घटता गया, जिस हद तक मातृभूमि की स्मृतियाँ उनके मन में धुँधली पड़ती गयीं। यह सच है कि उनकी रचनाएँ अधिकाधिक उलझी हुई वनीं, किन्तु ऐसा समझने की कोई आवश्यकता नहीं है कि वे अपना मार्ग भूल गये थे। वस्तुतः, आधी शताब्दी तक उसी रूप में कायम प्रतिभा की दृष्टि से, वे अमरीकी लेखकों में अनुपम हैं, और किसी भी लेखक-समूह में उनका विशिष्ट स्थान होगा। न अमरीका सम्वन्धी उनकी टिप्पणियों से यही संकेत मिलता है कि एक वास्तविक देश की हताश कामना उनके मन में थी। इसके विपरीत, 'दी अमेरिकन सीन' इस वात का स्पष्ट प्रमाण है कि कथा-साहित्य की सामग्री के रूप में वे अमरीका का उपयोग न कर पाते। साथ ही, उनकी कहानी 'दी जॉली कार्नर' एक अन्य जेम्स की भयावह कल्पना प्रस्तुत करती है, जो वही

(अमरीका में) रह गया, और बुरा बन गया। वस्तुतः, वे अपने द्वन्द्व के एक पक्ष के लिए अमरीका पर निर्भर थे। यह चमत्कार का देश था, जहाँ से मिली थील जैसी राजकुमारियाँ निकल सकती थीं—इस पात्र की रचना उन्होंने अपनी मृत सम्बन्धी मिनी टेम्पिल के आधार पर की थी, जिनके प्रति उनके मन में बड़ा प्रेम और आदर था। वस्तुतः जेम्स सारा जीवन जेम्स परिवार का साहित्यिक पर्याय खोजते रहे। युरोपीय समाज में से पारिवारिक सम्बन्धों जैसी कोई चीज़ निकालने के लिए, वे उस समाज को जैसा जानते थे, उससे अधिक विकसित अवस्था में उसे प्रस्तुत करना पड़ता था। इसके बाद भी, मिनी टेम्पिल या अपने अन्य निकट सम्बन्धियों की अध्यात्मिकता उन्हें एक कल्पित अमरीका से युरोप लानी पड़ती थी।

जैसे-जैसे जेम्स वृद्ध होते गये, उनके पास कहने के लिए बातें घटी नहीं, बल्कि बढ़ती हो गयीं। वे अधिक एकाकी हो गये, इस लिए नहीं कि अमरीका से उनका सम्पर्क टूट गया, वरन् इसलिए कि अपने पाठकों से उनका सम्पर्क टूट गया, जिनकी संख्या बहुत अधिक कभी भी नहीं थी और जिनमें से अधिकांश किसी भी समय अमरीकी नहीं रहे। लन्दन के रंगमंच के माध्यम से एक श्रोता-समूह प्राप्त करने के उनके प्रयासों का अन्त गहरी निराशा में हुआ। 'दी प्रिन्सेस कासामेसिमा' जैसे श्रेष्ठ उपन्यासों का भी स्वागत अच्छा नहीं हुआ। और यद्यपि साहित्य के प्रति उनके लगाव में कभी दुर्बलता नहीं आयी, किन्तु कलाकार के अकेलेपन पर अपनी परेशानी उन्होंने कई कहानियों में व्यक्त की, जो इस विषय में हॉथॉर्न की अन्तर्दृष्टि की याद दिलाती हैं। 'दी मैडोना ऑफ़ दी फ़्यूचर' (१८७९) रोम में एक अमरीकी चित्रकार की असफलता की कहानी है, जो इतना ध्यान मग्न होकर एक श्रेष्ठ चित्र के स्वप्न देखता है कि यथार्थ में कुछ भी नहीं कर पाता, और अज्ञात जीवन की भाँति अज्ञात ही मर जाता है। अन्य कहानियों में जेम्स ने अपने जैसे ही लेखक को अधिक प्रत्यक्ष रूप में लिया है, प्रौढ़, निष्ठावान, और सामान्य उपेक्षा या विरोध के बीच, कुछ थोड़े से शिष्यों को ही ज्ञात। 'दी ऑथर ऑफ़ "बेलट्राफ़ियो" ' का यही भाग्य है, और 'दी मिडिल ईयर्स' में—जेम्स ने इस शीर्षक का बाद में

अपनी आत्म-कथा के एक अंश के लिए प्रयोग किया— मरते हुए डेन्कॉम्बे का भी, जो कहता है—

"हम अँधेरे में काम करते हैं— हम जो कुछ कर सकते हैं, करते हैं—जो कुछ हमारे पास है, हम देते हैं। हमारा सन्देह हमारा मनोवेग है और हमारा मनोवेग हमारा कार्य है। शेष कला का पागलपन है।"

अन्त में, जेम्स अपने पीछे धीरे-धीरे संचित रचनाओं का एक भंडार छोड़ गये, जिसमें कहानियाँ, लघु-उपन्यास, निबन्ध, नाटक, यात्रा-पुस्तकें, और उपन्यास, सभी थे और प्रयास मूल्य की दृष्टि से ही जो एक अनुपेक्षणीय उपलब्धि हैं। सम्पूर्ण संस्करण में किये गये परिवर्तन और उसकी भूमिकाएँ अपने-आप में ही काफ़ी श्रम-साध्य हैं, और अपनी कला के प्रति जेम्स की अनन्य निष्ठा का एक और प्रमाण हैं। बहुत-कुछ उपेक्षा की सी स्थिति से चल कर उनकी प्रतिष्ठा उच्चतम शिखरों पर पहुँच गयी है। लॉयनेल ट्रिलिंग और एफ० आर० लीविस जैसे आलोचकों ने उन्हें श्रेष्ठतम अंग्रेज़ उपन्यासकारों की श्रेणी में रखा है।

किन्तु, अपने जीवन काल में वे बहुत से लोगों के लिए अपठनीय थे, और आज भी उनका लेखन कठिनाइयाँ उपस्थित करता है, जिसे कुछ आलोचक ज़रा हल्के ढंग से टाल जाते हैं। उनके अन्तिम वर्षों की प्रसिद्ध शैली उलझाने वाली है, न केवल इसलिए कि वह पेचीदा विचारों और दृष्टियों की वाहक है, बल्कि उसमें शब्दों की व्यवस्था भी उलझाने वाली है। बहुधा जेम्स के वाक्यों में एक विचित्र प्रकार की जड़ता है, जब कि उन्हें ऐसा बनाने का कोई कारण समझ में नहीं आता। उदाहरण के लिए 'दी विंग्ज़ ऑफ़ दी डोव' का यह वाक्य—

"मिली के लिए यह आश्चर्य भरा था, कि कैसे वह उसे ऐसे रखे कि उसके सारे टुकड़े फ़िलहाल बिल्कुल ठीक ढंग से अपने स्थानों पर जा पड़ें।"

सरल शब्दों का एक छोटा सा वाक्य है। फिर भी, क्रिया-विशेषणों का प्रयोग— 'फ़िलहाल', 'बिल्कुल ठीक ढंग से'— इसमें गाँठें डाल देता है। और 'स्थान' के बजाय 'स्थानों' का अप्रत्याशित प्रयोग हमारी हलकी सी उलझन को

और वढ़ा देता है। जब हज़ारों ऐसे वाक्य आयें, तो आदमी चकरा जाता है—विशेषतः इसलिए कि पाठक से जेम्स की और भी कई गम्भीर माँगें होती हैं। उनके विषय महत्वपूर्ण हैं, और स्पष्ट हैं— एच० जी० वेल्स की शिकायत थी कि वे अत्यधिक स्पष्ट हैं और ज़रूरत से ज़्यादा छा जाते हैं। किन्तु जेम्स की वाद की रचनाओं में उन्हें विशेषज्ञता की एक ज़बरदस्त सीमा तक विकसित किया गया है। ऐसा लगता है जैसे पाठक को एक ऐसा साथी किसी लम्वे कला-कक्ष में घुमा रहा हो, प्रदर्शित वस्तुओं में जिसकी रुचि कहीं अधिक विवेकशील और उत्साह पूर्ण है और फलस्वरूप, हर कला-कृति पर जिसकी दृष्टि ज़्यादा देर तक और ज़्यादा जानकारी के साथ टिकती है। ऐसा साथ ज्ञान वढ़ाने वाला होता है। किन्तु, इसके साथ ही, उवाने वाला और अपने प्रति लज्जा उत्पन्न करने वाला भी होता है। पाठक ग्रहणशीलता की एक प्रति-योगिता में खिंच आता है, जिससे या तो उसे जितना आनन्द और जितनी समझ प्राप्त होती है, उससे अधिक प्राप्त करने की घोषणा करता है, या फिर नाराज़ होकर पीछे हट जाता है, और कह देता है कि सब वकवास है। अगर हम मान लें कि कोई ईमानदार पाठक ऐसा नहीं करता, तो वह भी कभी-कभी उनकी रफ़्तार के साथ— या कहें कि रफ़्तार के अभाव के साथ— चलने में अपने को असमर्थ पाता है— वह चाहता है कि रफ़्तार अधिक तेज़ हो, चाहे अधिक छिछली ही क्यों न हो।

इसको दूसरे शब्दों में यूँ भी कह सकते हैं कि जेम्स न उपदेशक हैं, न विचारक— वे एक लेखक हैं जिसके लिए कला का सत्य और जीवन का सत्य एक ही हैं। अतः उनके पात्रों द्वारा जीवन में अर्थों की खोज और कलाकार की रचना-प्रक्रियाएँ, दोनों एक जैसी बन जाती हैं। जेम्स के लिए, दोनों के ही चरम-विन्दु ऐसे भागते हुए, रहस्यमय (यद्यपि नियोजित) क्षणों में होते हैं, जिनसे, जिसे वे अनुभव कहते हैं, वह निर्मित होता है। उनका समीकरण अन्य पेशेवर लेखकों के लिए अत्यधिक दिलचस्पी और सार्थकता की चीज़ है, क्योंकि यह उनके अपने दृष्टिकोण से मिलता है। किन्तु सामान्य पाठक को (ई० ई० कमिंग्स की कुछ कठोर शब्दावली में 'अधिकांश लोग') जेम्स का 'मनोवेग' मूल्यवान प्रतीत होता है। जिस प्रकार 'मनोवेग' से जेम्स का मतलब

वह नहीं होता जो 'अधिकांश लोगों' का होता है, उसी प्रकार उनके 'अनुभव' के क्षरण भी बहुधा उस रूप में अनुभव नहीं होते जैसा 'अधिकांश लोग' समझते हैं।

जो भी हो, जेम्स के कुछ कथा-साहित्य में घटना उद्देश्य के नीचे दब जाती है, और जब आती भी है तो अपनी अस्पष्ट अप्रत्यक्षता के कारण निराश करने वाली हो सकती है—यद्यपि कभी-कभी घटना ऐसे क्षणों में आती है जो चमत्कार पूर्ण रूप में विस्फोटक होते हैं। पात्र एक दूसरे को बड़े ही नाज़ुक तन्तुओं के द्वारा छूते हैं—उनके बीच कुछ ऐसा गुज़र जाता है जो शब्दों की पहुँच के परे है। पाठक सोचता है कि वह समझ गया है, लेकिन पक्की जानकारी के लिए वह कुछ भी देने को तैयार हो जाएगा। क्या थी 'क़ालीन की आकृति'? क्या था मिली थील का रोग? जेम्स नहीं बताते। वे जान बूझ कर इन्कार करते हैं। उनकी दुरूहता में अक्षमता का कोई तत्व नहीं है। यह अधिकतम कौशल का कार्य है और तर्क संगत ढंग से इसका समर्थन किया जा सकता है (जैसा एफ़ ओ० मॅथीसन ने 'हेनरी जेम्स: दी मेजर फ़ेज़' में किया है)। निस्सन्देह उनकी अस्पष्टता हॉथॉर्न की अपेक्षा अधिक उच्च कोटि की है। हॉथॉर्न अति प्राकृतिक घटनाओं को एक संभव भौतिक व्याख्या के साथ प्रस्तुत करते हैं, और इस प्रकार बहुधा अपनी चोट को बहुत हल्की कर देते हैं। जहाँ जेम्स अति प्राकृतिक को उठाते हैं—जैसे 'दी टर्न ऑफ़ दी स्क्रू' (१८९८), या 'दी जॉली कॉर्नर' में—वहाँ उनकी अस्पष्टता निकलने का कोई फूहड़, आसान रास्ता नहीं प्रस्तुत करती और उसका ज़बरदस्त असर पड़ता है। किन्तु, जहाँ अस्पष्टता स्थिति की होती है, जिसमें पाठक को बहुसंख्यक सम्भावनाओं में से अपना रास्ता निकालना पड़ता है, वहाँ पात्रों में दुरूहता आ जाती है और अगर पाठक में बहुत अधिक धैर्य न हुआ, तो वह हेनरी द्वारा सार-रूप में प्रस्तुत जेम्स परिवार का मुक़ाबला नहीं कर पाता और पीछे हट जाता है।

इस बात पर ज़ोर देना वांछनीय है कि उपर्युक्त टिप्पणियाँ जेम्स के अधिकांश लेखन पर लागू नहीं होतीं, यद्यपि उनकी अन्तिम शैली के बीज उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में ही मौजूद थे। और 'दी विंग्ज़ ऑफ़ दी डोव' और 'दी ऐम्बैसेडर्स' (१९०३) जैसी रचनाएँ, अगर असफल हैं तो भी, वे जेम्स की

असफलताएँ हैं, जो अधिकांश लेखकों की सफलताओं से भी काफ़ी ज़्यादा अच्छी हैं। वे या तो निरर्थक हैं, या सर्वथा सम्पूर्ण, या कुछ-कुछ दोनों हीं। पाठक चाहे जो भी निर्णय करे, वह देख सकता है कि जेम्स की सभी रचनाएं अपने ही ढंग की हैं। और, छोटी से छोटी कहानी से लेकर लम्बे से लम्बे और अधिकतम उलझे हुए उपन्यासों तक उनकी हर एक रचना में एक निरन्तर भाव-भरी किन्तु स्थिर दृष्टि मानव जाति पर टिकी मिलती है— मानव जाति, जिसमें असीमित विश्वासघात और बुराई की क्षमता है और अमर निष्ठा तथा अच्छाई की क्षमता भी है। और इनका चित्रण ऐसी गहरी पैठ के साथ किया गया है, जिसके आगे कोई अन्य उपन्यासकार नहीं जा सका।

'हर महान उपन्यास सर्वप्रथम नैतिक मूल्यों को एक गम्भीर भावना पर आधारित होना चाहिए और फिर एक शास्त्रीय एकसूत्रता और साधनों की मितव्ययिता के साथ उसका निर्माण होना चाहिए।' लेखक के लिए आवश्यक है कि 'हर क़दम पर इस बात का ध्यान रखे कि उसका काम यह पूछना नहीं है कि किसी स्थिति का उसके पात्रों पर क्या प्रभाव पड़ेगा, बल्कि यह कि उसके पात्र, जैसे वे हैं, किसी स्थिति में क्या करेंगे'। ये बहुत कुछ हेनरी जेम्स के विचार हैं। लेकिन ये शब्द उनकी निकट मित्र एडिथ व्हार्टन के हैं। जेम्स की भाँति, वे अपने को अमरीका से कटी हुई अनुभव करती थीं। अपने पति को तलाक़ देने के बाद वे फ्रान्स में रहीं। जेम्स की भाँति, वे ('एथान फ्रोम' १९११, और 'समर' १९१७ के अपवादों को छोड़कर) शिष्ट समाज के लोगों के बारे में लिखना पसन्द करती थीं। दोनों अपनी रचनाओं में व्यक्ति और सामाजिक ढाँचे के बीच तनाव को उठाते हैं। दोनों यह नहीं मानते कि समाज-व्यवस्था आदर्श है—जेम्स, जैसा हम देख चुके हैं, अपनी आदर्शवादिता, व्यक्ति के रूप में, अमरीका से लाते हैं। फिर भी, उनके समाज के नियमों का पालन होता है, चाहे वे कितने ही आधारहीन और असन्तोषजनक क्यों न हों—इस बारे में कोई सन्देह नहीं कि वे अमल में आते हैं। इसके विपरीत, एडिथ व्हार्टन के लिए समाज एक टूटती हुई चीज़ है। उसका दबाव, यथार्थ होते हुए भी, असंस्कृत और असमान है। और उनके मुख्य पात्र ऐसी शिकायतों वाले लोग हैं जिन्हें वे दूर नहीं कर सकते।

एडिथ व्हार्टन कभी भी अपने मित्र की सी तटस्थता नहीं प्राप्त कर सकीं। अगर कोई समाज जेम्स का अपना था, तो वह न्यू-यार्क के वाशिंगटन स्क्वायर का संसार था। फिर भी, जेम्स परिवार, जिस रूप में हेनरी उसके प्रतिनिधि थे, हर स्थान का था, और कहीं का नहीं था। किन्तु एडिथ व्हार्टन, शिक्षा-दीक्षा के माध्यम से, निश्चय ही पुराने न्यू-यॉर्क समाज की सदस्य थीं। उनका पालन-पोषण इस प्रकार हुआ था कि एक-दो साल न्यूपोर्ट में गर्मियाँ बिताने और नाचने के बाद, वे नगर की उन सम्भ्रान्त महिलाओं में से एक बन जाएँ जो अपने यहाँ विशिष्ट अतिथियों का सत्कार करती हैं। किन्तु साहित्य से प्रेम करने वाली, असाधारण बुद्धिमती लड़की होने के कारण उन्हें अपना समाज असहनीय रूप में संकुचित और असंस्कृत प्रतीत होता था। उसके प्रतिमान दम्भपूर्ण, किन्तु नकारात्मक थे। और, जैसे ही धन का अधिक नया अभिजात्य वर्ग न्यू-यार्क में उत्पन्न हुआ, एडिथ व्हार्टन का संसार बिखर गया। पुराने नाम की गिनती कुछ तो होती थी, किन्तु बहुत अधिक नहीं। अज्ञात कुल-शील वाले धनी व्यक्तियों के लिए फ़िफ़्थ ऐवेन्यू में अपनी कोठियाँ खड़ी करना सम्भव बनाने वाला धन अधिक महत्वपूर्ण था। न्यू-यार्क के सभ्य समाज के बारे में उनकी भावना, किसी अन्य व्यक्ति द्वारा अन्य प्रसंग में कहे गये इन शब्दों में व्यक्त की जा सकती है— 'यह उतना अच्छा नहीं जितना हुआ करता था, और इसके अलावा कभी ऐसा था भी नहीं'। एक संवेदनशील और एकाकी लड़की के रूप में, उन्हें अपनी शिक्षा-दीक्षा की जड़ संकीर्णता पर, और उस सृजनशील विश्व के प्रति उसकी उदासीनता पर खेद था, जिसकी वे खोज करना चाहती थीं। दूसरी ओर, उसके बाद आने वाली स्थिति और भी बुरी थी। दोनों ही स्थितियाँ उनके जैसे व्यक्ति के लिए अनुपयुक्त थीं।

इस कुछ असन्तोषजनक आधार से, एडिथ व्हार्टन ने अपनी सामग्री को उत्तम कथा-साहित्य का रूप दिया। सामाजिक असंगतियों के प्रति उनकी नज़र बड़ी तेज़ है और सामाजिक परिवर्त्तन का शिकार होने वालों के प्रति उनके मन में करुणा है। 'एथान फ्रोम' में, जहाँ उनकी पृष्ठभूमि न्यू-यार्क समाज की नहीं, वरन् न्यू-इंगलैन्ड की एक खेतिहर वस्ती की निष्फलता है, वे मनुष्य की वेबसी का एक अत्यधिक प्रभावशाली चित्र प्रस्तुत करती हैं। न्यू-यॉर्क से सम्बन्धित

उपन्यासों में— 'दी हाउस ऑफ़ मर्थ' (१९०५), 'दी कस्टम ऑफ़ दी कन्ट्री' (१९१३) और 'हडसन रिवर ब्रैकेटेड' (१९२८), केवल ये तीन नाम ही गिनायें— लेखिका के विशेष ज्ञान का प्रभावशाली उपयोग किया गया है। लिली बार्ट ('दी हाउस ऑफ़ मर्थ') पीड़ा सहती है, क्योंकि, अपनी फ़िज़ूलखर्ची और छिछलेपन के बावजूद, वह एक पाखंडपूर्ण समाज में एक ईमानदार व्यक्ति है। राल्फ़ मार्वेल ('दी कस्टम ऑफ़ दी कन्ट्री') को भी असफलता मिलती है—

"राल्फ़ कभी-कभी अपनी माँ और दादा को आदिवासी कहा करता था और उनकी तुलना अमरीकी महाद्वीप के उन लुप्तप्राय वासियों से करता था, जिनका तीव्र गति से विनाश होना आक्रामक जाति के आगे बढ़ने के साथ अवश्यम्भावी था। उसे वाशिंगटन स्क्वायर को 'आरक्षित-बाड़ा' कहने का चाव था।......"

जिन असंस्कृतिवादियों से लिली और राल्फ़ असफलतापूर्वक टकराते हैं, उनका बड़ा सटीक और तीखा वर्णन किया गया है।

किन्तु ड्रीसर की भाँति, एडिथ ह्वार्टन पाठक का दिल हिलाने के आगे शायद ही कभी जाती हैं, और वह भी कभी-कभी उस हद तक नहीं। लिली के पतन में कोई महत्ता नहीं है। और न राल्फ़ के पतन में ही है— जिसके प्रति लेखिका कुछ अधीर प्रतीत होती हैं, जैसे लिली बार्ट के प्रभावहीन मित्र लॉरेन्स सेल्डेन के प्रति। एडिथ ह्वार्टन में कोई बड़ा संघर्ष नहीं है— नया समाज तिरस्कार भरी आसानी से पुराने का स्थान ले लेता है, और व्यक्ति का पराजय जितना समाज की शक्ति के कारण होता है, उतना ही अपनी दुर्बलता के कारण भी। पूर्णतः विकसित संघर्ष का अभाव, उनके बाद के उपन्यासों में विशेष रूप से देखा जा सकता है। 'हडसन रिवर ब्रैकेटेड' में ऐसा है जैसे वे किसी अस्तित्वहीन प्रतिमान की तलाश करती हों। उसका नायक, वॉन्स वेस्टन, यूफ़ोरिया, इलिनॉयस का वासी एक युवा लेखक है। यूफ़ोरिया का चित्रण अकुशल रीति से हुआ है, जैसे लेखिका ने अपनी सामग्री सिन्क्लेयर ल्यूइस से उधार ली हो (बैबिट की भाँति, वॉन्स के पिता भूमि के व्यापार में है)[1]।

---

१. यह याद रखना रोचक है कि ल्यूइस ने 'बैबिट' (१९२२) को एडिथ ह्वार्टन को समर्पित किया था।

अगर प्रतिमान यूफ़ोरिया के व्यंग्य-चित्र में नहीं है, तो फिर कहाँ है? पहले ऐसा लगता है कि वह हडसन के किनारे पर बने एक पुराने मकान में है—'यह वाहियात मकान' वॉन्स के लिए 'अतीत की उसकी प्रतिमूर्त्ति' था। यह 'उसके लिए मनुष्य के लम्बे प्रयासों का प्रतीक था, चारट्रेस था, पार्थेनॉन था, पिरामिड था'। किन्तु आगे चल कर वॉन्स पर मकान के प्रभाव का अन्त हो जाता है। वह अपने को न्यू-यॉर्क की भीड़-भरी ज़िन्दगी में डुबो देता है— उससे पराजित होता है— अपने प्रथम प्रेम, कविता, को वापस जाना चाहता है (एडिथ ह्वार्टन ने कविताओं की दो पुस्तकें प्रकाशित की थीं), किन्तु उसे पता नहीं कि वह खड़ा कहाँ है— और पुस्तक के अन्त में, अपने कार्य में लगे रहने की भावना के अतिरिक्त उसके पास और कुछ नहीं बचता। एडिथ ह्वार्टन यह कहना चाहती हैं कि उनकी पीढ़ी के व्यक्ति के लिए और सब कुछ नष्ट हो गया है— न्यू-यॉर्क का साहित्य-जगत भी अत्यधिक असन्तोषजनक है। १६२८ तक 'नये-धनी' लोग स्वयं भी लगभग समाप्त हो गये, और वाशिंगटन स्क्वायर तथा उसके 'आदिवासियों' की याद भी बाक़ी नहीं रही— 'हडसन रिवर ब्रैकेटेड' में यात्रियों को नगर में घुमाता हुआ एक मार्ग-दर्शक अपने भोंपू से चिल्लाता है—

"हम अब फ़िफ़्थ ऐवेन्यू पर एकमात्र बचे हुए निजी आवास के निकट आ रहे हैं, जो उन पुराने मूल समाज-नेताओं में से एक का है जो सारे संसार में 'चार सौ' के नाम से विख्यात हैं।"

हेनरी जेम्स की भाँति एडिथ ह्वार्टन ने भी अन्तर्राष्ट्रीय विषय का उपयोग किया, किन्तु कम प्रभावशाली रूप में। फ्रान्सीसी अभिजात्य वर्ग के एक व्यक्ति के साथ मध्य-पश्चिम की अन्डाइन स्प्रैग के विवाह में जो नाटकीय तत्व निहित हो सकते थे, वे इस कारण दुर्बल पड़ जाते हैं कि अन्डाइन एक घृणास्पद पात्र है, जिसमें किसी के साथ भी सम्पूर्ण सम्बन्ध रखने की क्षमता नहीं है। अतः उसके पति के आचार-नियमों का पाठक के लिए बहुत कम महत्व है। ऐसा कहा जा सकता है कि एडिथ ह्वार्टन, हेनरी जेम्स का 'अधिकांश लोग' वाला रूप हैं—वैसी ही धारणाएँ और वैसे ही विषय, किन्तु चाल अधिक तेज़ और दृष्टि अधिक छिछली है। उनकी कहानियों और उपन्यासों की तुलना

जेम्स की कहानियों-उपन्यासों से करने पर दोनों ही लेखकों के क्षेत्र को परिभाषित करने में सहायता मिलती है—एडिथ ह्वार्टन की प्रतिभा, जो यूं कम नहीं है, जेम्स की प्रतिभा के सामने फीकी पड़ जाती हैं। इससे एक साहित्यिक साम्राज्य की उनकी सामान्य खोज को भी प्रकाश में लाने में सहायता मिलती है। वह सचमुच ही साम्राज्य हैं—जैसे आचार सम्बन्धी उनके प्रतिमान बड़े ऊँचे थे, वैसे ही उनकी भाषा में, एमिली डिकिन्स की भाषा को भाँति, एक अतिरिक्त राजसी स्वर आ गया। जेम्स की मिली थील एक 'राजकुमारी' है, और एडिथ ह्वार्टन 'सिंहासनों' की बात करती हैं। किन्तु ऐसे शब्दों के पीछे दम्भ की अपेक्षा कठोर सादगी की भावना है। जो कुछ वे कहना चाहते थे, शायद उसे अदूषित स्पष्टता से व्यक्त करने वाले शब्द ही नहीं थे।

हेनरी आडम्स ऊँची आकांक्षाओं वाले एक अन्य अमरीकी थे जिनकी आशाओं को उनका युग और उनका देश पूरा नहीं कर सकते थे, या नहीं किया। आडम्स परिवार की ख्याति जेम्स परिवार से भी अधिक थी। हेनरी आडम्स के दादा और परदादा संयुक्त-राज्य अमरीका के राष्ट्रपति रहे थे और उनके पिता गृह-युद्ध के समय इंगलिस्तान में राजदूत थे। ऐसा समझने के काफ़ी कारण थे कि हेनरी भी उनका अनुसरण करेंगे।

वस्तुतः उन्होंने अमरीका के सर्वाजनिक जीवन में भाग लेना असम्भव पाया। इसके विपरीत वे बहुत ही निजी जीवन बिताने वाले नागरिक बन गये। स्वयं अपनी असफलता की विशालता पर ज़ोर देते हुए, उन्होंने आडम्स परिवार के भाग्य का साधारणीकरण करके उसे अमरीकी राष्ट्र के भाग्य पर तथा — और भी व्यापक रूप में—सारे संसार के भाग्य पर लागू किया। हेनरी का विनय, विरोधी आलोचकों को विशाल पैमाने पर एक प्रकार का अहंकार ही प्रतीत होता था, और इस प्रश्न पर काफ़ी बहस हुई है कि वे केवल चिढ़ कर एक कोने में बैठ गये थे, या कि उनका विश्लेषण अपने समकालीन अन्य व्यक्तियों की अपेक्षा ज़्यादा गम्भीर था। निश्चय ही उनमें 'राजा अब रहे नहीं सामन्त होना स्वीकार नहीं' का सा भाव मिलता है। किन्तु अपने मित्र हेनरी जेम्स की भाँति वे एक दुर्लभ प्रकृति के व्यक्ति थे और अपने ढंग से उन्हें अपने देश से प्यार था। अधेड़ आयु में, जब वे वाशिंगटन में इतिहासकार के रूप में

काम कर रहे थे, उन्होंने अपने अंग्रेज मित्र चार्ल्स मिल्नेस गास्केल से कहा कि अमरीका 'अब अकेला देश है जिसके लिए काम करना सार्थक है, या जहाँ काम करना आनन्ददायक है।' गृह-युद्ध के समय जिसे उन्होंने इंगलिस्तान का छल समझा था, उसके प्रति उन्हें बड़ा क्रोध था और इंगलिस्तान की घोर भौतिकता की वे निरन्तर आलोचना करते रहे। युवावस्था में फ्रान्स उन्हें अप्रिय लगता था और बाद में भी, यद्यपि वे फ्रान्सीसी जीवन के कुछ पक्षों के निकट आ गये थे, किन्तु फ्रान्स में व्याप्त सामान्य भ्रष्टाचार की प्रतिक्रिया वे क्षुब्ध टीकाओं में व्यक्त करते रहे। वे अनुभव करते थे कि युरोप, सब मिला कर, सड़ा हुआ था। क्रान्ति होने में, केवल समय का प्रश्न था।

इसके बावजूद, अमरीका भी आडम्स के अनुकूल नहीं था। अपने जीवन के अन्तिम तीस वर्षों में, जैसे बेईमान, असभ्य प्रतिनिधियों से भरे वाशिंगटन के दृश्य से बचने के लिए, वे निरन्तर यात्रा करते रहे। १८९२ में अमरीका जैसा था, उसके बारे में उन्होंने लिखा, 'ऐलेघनी पर्वतों के पश्चिम का सारा देश साफ़ किया जा सकता था और एक या दो वर्षों में पुनः ज़्यादा अच्छे रूप में बसाया जा सकता था।' ऐलेघनी पर्वतों के पूर्व के देश के बारे में भी वे कुछ विशेष अधिक शिष्ट नहीं थे। और यद्यपि कई मामलों में उन्होंने युरोप को उससे बेहतर नहीं पाया, किन्तु पुरानी दुनिया उन्हें एक प्रकार की सांत्वना प्रदान करती थी, जो वे स्वदेश से नहीं पा सकते थे।

किन्तु युरोप की ओर-मुड़ने के पहले, हेनरी आडम्स अमरीका को लेकर जो कुछ कर सकते थे, वह उन्होंने किया। अन्य बोस्टनवासियों की भाँति, उनका स्वभाव भी सृजनात्मक से अधिक आलोचनात्मक था। बोस्टन की परम्परा के अनुकूल ही, बड़े उद्यम के साथ उन्होंने अपना श्रम अमरीका के इतिहास में लगाया। उनके श्रम का फल हुई नौ खंडों की रचना 'हिस्टरी ऑफ़ दी यूनाइटेड स्टेट्स ड्यूरिंग दी ऐडमिनिस्ट्रेशन्स ऑफ़ जेफ़रसन ऐन्ड मैडिसन' (१८८९–९१)— जेफ़रसन और मैडिसन के शासन काल में अमरीका का इतिहास— जो उतनी ही प्रवाह पूर्ण थी और खोज-कार्य के द्वारा उतनी ही सम्पुष्ट की गयी थी जितनी फ्रान्सिस पार्कमैन की रचनाएँ। इस विशिष्ट काल को उन्होंने कई कारणों से चुना था। यह काल उनके अपने पूर्वजों के

शासन-कालों (जिनका विवेचन करना उनके लिए उपयुक्त न होता) के बीच में आता था। इसके अतिरिक्त, यह अमरीकी इतिहास का निर्माण-काल था, और उन्हें आशा थी कि मानवीय घटनाओं में यदि कोई सोद्देश्यता है तो उसे वे समझ सकेंगे। मार्क ट्वेन की भाँति—सम्भव है कि ट्वेन ने भी ऐसे ही कारणों से अतीत की खोज करनी चाही हो—वे इस परिणाम पर पहुँचे कि कोई सोद्देश्यता नहीं है। जेफ़रसन, मैडिसन और मुनरो 'केवल मिसीसिपी नदी के बीच में टाँगे मारते हुए झींगुर' थे और इतिहास 'केवल न्यूनतम प्रतिरोध की दिशा में होने वाला सामाजिक विकास' था।

फिर भी, पुस्तक के नौ खंडों में उन्होंने मानव स्वभाव की विचित्रताओं में अपनी जीवन्त रुचि व्यक्त की और उनकी दृष्टि में ऐसी व्यापकता है जो इस रचना को एक श्रेष्ठ ग्रन्थ बनाती है। लेकिन, बाद में उन्होंने, अपने उपयुक्त, इतिहास का एक विशाल पैमाने पर निराशावादी सिद्धान्त स्वीकार किया। उन्होंने शक्ति की अपरिवर्तनीयता के सिद्धान्त को लेकर उसे इतिहास पर लागू किया, यह प्रमाणित करने के लिए कि मानवी शक्ति निरन्तर और अन्तिम रूप से क्षय हो रही है। अन्य सप्राण वस्तुओं की भाँति, समाज की शक्ति का भी क्षय होता जाएगा, और अन्त में वह जड़ हो जाएगा। और आडम्स ने कहा कि यह स्थिति सुदूर भविष्य की बात नहीं, वरन् शीघ्र ही आने वाली थी, क्योंकि बहुत ही तेज़ और निरन्तर बढ़ती हुई गति से होने वाला परिवर्तन आधुनिक स्थिति की विशेषता थी। अमरीकी वैज्ञानिक विलार्ड गिब्स के 'सोपान के नियम' को अपना कर, उन्होंने कहा कि मानवी शक्ति का अपव्यय ऐसी गति से हो रहा था जिसकी ठीक-ठीक गणना करना सम्भव था। विश्व इतिहास को इस प्रकार तीन सोपानों में बाँटा जा सकता था, जिसमें तीसरा या 'बिजली सोपान', जिसका आरम्भ बिजली पैदा करने वाले उन यन्त्रों (डायनमो) ने किया था, जो उन्होंने शिकागो और पेरिस की प्रदर्शनियों में देखे थे, सन् १९०० से १९१७ तक चलने वाला था। एक चौथा 'ईथर सोपान' भी सम्भव था, जो 'विचार को १९२१ में अपनी सम्भावनाओं की सीमा तक ले आएगा'।

इसकी तात्कालिक प्रतिक्रिया होती है कि आडम्स स्वयं अपनी शक्ति का अपव्यय कर रहे थे—उनकी स्थापना ग़लत है, और जिस समय उन्होंने उसका

प्रतिपादन किया था, तब भी उसे गम्भीरता से लेने का कोई कारण नहीं था। किन्तु आडम्स को तुलनाएँ प्रिय थीं। विघटनशील विश्व के काव्यात्मक विवरण के रूप में, यह तुलना उन्हें अच्छी लगी। और विज्ञान के रूप में इतिहास की प्रचलित चर्चा से ऊब कर, उन्हें सारे मामले की परीक्षा करना उपयुक्त लगा। इस प्रसंग में उनका कार्य बहुत कुछ समुद्र के किनारे बैठे हुए राजा कैन्यूट की भाँति था। कौन जानता है कि कैन्यूट ने अपने अन्तरतम में सोचा हो कि शायद लहरें रुक ही जाएँ? और अगर वे बढ़ती रहें, जिसकी सम्भावना थी, तो उन्हें अपने दरबारियों को डाँटने का अवसर मिलना ही था। अन्य इतिहासकारों के प्रति आडम्स की स्थिति ऐसी ही थी। उन्होंने एक पत्र में लिखा कि 'इतिहास को अगर कोंचा नहीं गया, तो वह मर जाएगा। अपने पेशे की एकमात्र सेवा मैं यही कर सकता हूँ कि मच्छर का काम करूँ।'

सौभाग्यवश, उनके सिद्धान्तों ने आडम्स को प्रथम कोटि की दो पुस्तकों की रचना के लिए प्रेरित किया। इतिहास की दिशा एकता से अनेकता की ओर है। और, मानवीय सुख के सन्दर्भ में, एकता में वह सब कुछ था जो अनेकता छीन लेती थी। १८९५ में, उत्तरी फ्रान्स में छुट्टी मनाते हुए, उन्होंने वहाँ का वातावरण अजीब ढंग से आकर्षक पाया। गाँवों के गिरजाघरों और बड़े-बड़े गिरजों से वे बड़े आनन्दित हुए। वे बारहवीं और तेरहवीं शताब्दी के संगीत, कविता और दर्शन में डूबे और उसमें उन्हें शान्ति मिली— इस शान्ति के पीछे उन्होंने कुमारी मरियम के रूप में 'एकता' को देखा, और मरियम की पूजा के लिए मनुष्यों द्वारा बनाए गये मन्दिरों के रूप में 'शक्ति' को भी। स्त्रियों का आडम्स पर बहुत पहले से ही गहरा प्रभाव रहा था। उनके दो उपन्यासों, 'डेमॉक्रेसी' (१८८०) और 'ईस्थर' (१८८४) में नायिकाओं का महत्व नायकों से कहीं अधिक है। स्त्रियों के संसर्ग में, जिसे वे अधिकांश पुरुषों के संसर्ग से ज़्यादा पसन्द करने लगे, इस भ्रम को बनाये रखा जा सकता था कि जीवन सौन्दर्यपूर्ण और व्यवस्थित है— जो भ्रम उनके परेशान पतियों से मिलते ही नष्ट हो जाता था।

इस भावना को, और उत्तरी फ्रान्स के महान पूजा-स्थलों के प्रति अपनी श्रद्धा को आडम्स ने 'मॉन्ट-सेन्ट-मिशेल ऐन्ड चार्ट्रेस' (१९०४) में व्यक्त किया।

ग्यारहवीं शताब्दी की मॉन्ट-सेन्ट-मिशेल की पौरुषेयता से मानव-जाति बारहवीं शताब्दी में आते-आते अधिक कोमल और अधिक नारीत्वपूर्ण होती गयी और उसका यह रूप रोमानी साहित्य और गोथिक वास्तुकला, सर्व प्रमुख रूप में चार्ट्रेस, में व्यक्त हुआ। आडम्स के लिए यह इतिहास का सर्वोत्तम काल था। उन्हें यह बताना प्रिय था कि उनके पुरखे मूलतः नार्मन्डी के थे, जो बोस्टन की अपेक्षा मूल-स्थान के रूप में उनके कहीं अधिक अनुकूल था। यहाँ वे नारी को अपनी श्रद्धांजलि अर्पित कर सकते थे (उन्होंने इस पर ध्यान दिया कि ह्विटमैन के अतिरिक्त बहुत कम अमरीकियों ने ऐसा किया था), कानून के बन्धनों, शुद्धतावादी धर्म और यान्त्रिक संसार से मुक्ति पा सकते थे। मॉन्ट सेन्ट-मिशेल' शुद्ध स्नेह की रचना है। उसे आडम्स के प्रवास का विशेष रूप से कहना केवल इस बात को रेखांकित करना है कि उनकी कोटि के अमरीकियों ने कितने आवेग के साथ किसी महान, अच्छे स्थान की खोज की है— उन्हें यह आशा नहीं थी कि वह स्थान स्वयंमेव उन्हें मिलेगा।

दूसरी पराकाष्ठा पर 'दी एजुकेशन ऑफ़ हेनरी आडम्स' है, जो जनसाधारण के समक्ष पहली बार १९१८ में आयी, यद्यपि निजी रूप में उसका मुद्रण १९०७ में ही हो गया था। 'दी एजुकेशन' का उद्देश्य बीसवीं सदी की अनेकता का अध्ययन प्रस्तुत करना है। यह अन्य पुरुष में लिखी गयी आत्मकथा है। इसमें 'यान्त्रिक सोपान' की सापेक्षिक शान्ति के बाद, 'बिजली सोपान' की अव्यवस्था को आडम्स के अपने जीवन में प्रदर्शित करने का प्रयास किया गया है। कुमारी मरियम के बजाए, मनुष्य विद्युत-यन्त्र के सामने खड़ा है, जिससे उसे कोई राहत नहीं मिल सकती। सम्पूर्ण स्थिति परिवर्तन के सन्निपात जैसी है। अगर 'दी एजुकेशन' केवल अतीत के प्रति शोक-प्रकाश होती, तो बोझिल रचना होती। और पुस्तक के अन्तिम अध्याय, जिनमें आडम्स ने बिना अपने जीवन की चर्चा किए ही अपने सिद्धान्तों की व्याख्या की है, सामान्य पाठक के लिए अवश्य ही अरोचक हैं। किन्तु सब मिला कर पुस्तक अत्यधिक विनय पूर्ण, अति सुन्दर शैली में लिखा हुआ, विचारों और व्यक्तित्वों से परिपूर्ण एक प्रतिभापूर्ण दस्तावेज़ है। क्या यह हेनरी आडम्स का अभिनय है? इस प्रश्न पर रुकने की आवश्यकता नहीं। उनका सामान्य चित्र उतना ही

सत्य है, जितनी कोई कला-कृति सत्य होती है। यह एक युग का एक स्मरणीय चित्र है।

आडम्स के पत्रों से भी कम आनन्द और अन्तर्दृष्टि नहीं प्राप्त होती। वे अंग्रेज़ी भाषा के सर्वश्रेष्ठ पत्र-लेखकों में से हैं, और चाहे वे दक्षिणी समुद्रों का वर्णन कर रहे हों या आर्कटिक वृत्त का (उत्तरी ध्रुव के निकट का क्षेत्र), किसी हाल ही में पढ़ी पुस्तक का या दिमाग़ में तत्काल आये किसी विचार का, उन सब में वे एक ऐसी मनचली और बुद्धि-चातुर्यपूर्ण तत्परता ले आते हैं कि आदमी उनकी हताश मुद्रा को भुला देने को तैयार हो जाता है। वे निराशा के पैग़म्बर तो हैं, किन्तु बड़े ही जीवन्त, असफल तो हैं, पर बड़े ही गुणी। अगर उनका साहित्य, अमरीका में, उनके अपने युग का पूर्णतः प्रतिनिधि नहीं है, तो अन्य किसी लेखक का भी नहीं है। आडम्स भी अमरीका की कहानी के उतने ही अभिन्न अंग हैं जितने हॉवेल्स या ड्रीसर या हेनरी जेम्स। उनके विरोध की उपेक्षा करके, कि वे बाहर ही रहना चाहते हैं, हमें उनको इस कहानी में लाना होगा।

फ्रान्स जर्ट्रूड स्टीन के लिए भी उतना ही उपयोगी था जितना हेनरी आडम्स के लिए, यद्यपि बिल्कुल भिन्न प्रसंग में। वे (अपने कथनानुसार) वहाँ बच कर आये थे; जर्ट्रूड स्टीन एक अग्रदूत के रूप में आयीं। वे १९०२ में पेरिस आकर बस गयीं और चालीस वर्ष से अधिक वहीं (या आस-पास) रहीं। १९०२ में वे एक पटु और सम्पन्न युवती थीं जिसने मनोविज्ञान का अध्ययन किया था (वे महान हेनरी के महान भाई विलियम जेम्स की शिष्या रही थीं)। वे प्रतिष्ठित लेखिका नहीं थी, यद्यपि उनकी कुछ प्रारम्भिक रचनाओं में एक प्रकार की मौलिकता दिखाई देती थी। इनमें एक रचना एक युवक के सम्बन्ध में थी, जो अपने पिता को बालों से पकड़ कर बाग में खींचता है। 'रुको' वृद्ध ने कहा; 'मैं अपने पिता को सिर्फ़ इस पेड़ तक खींच कर लाया था।' हेनरी आडम्स सोचते थे कि एक पीढ़ी और अगली पीढ़ी के बीच कोई कड़ी नहीं होती। जर्ट्रूड स्टीन का विचार था कि हर नयी पीढ़ी को अनिवार्य ही पुरानी पीढ़ी से लड़ना पड़ता है। किन्तु इस ज्ञान से उन्हें सन्तोष मिलता था, क्योंकि, आडम्स के विपरीत, उनका विश्वास था कि भविष्य आशामय है। मनोविज्ञान की सहा-

यता से वे सत्य का उद्घाटन करने वाली थीं। उनके पहले के अमरीकी लेखकों की भी ऐसी ही महत्वाकांक्षा थी। किन्तु, यद्यपि वे कभी-कभी, उदाहरणार्थ, हॉवेल्स की शब्दावली का प्रयोग करती थीं—'मैं उतनी ही सामान्य होने की चेष्टा करती हूँ जितना मेरे लिए सम्भव है'—तथापि प्रारम्भिक यथार्थवादियों से वे उतनी ही भिन्न थीं जितना घनवाद (क्यूबिज़्म) प्रभाववाद (इम्प्रेशनिज़्म) से था।

चित्रकला से की गयी तुलना महत्वपूर्ण है। वस्तुत:, मनोविज्ञान में उनकी रुचि का रूप मुख्यत: भाषा में रुचि का था। विलियम जेम्स, जिन्होंने 'विचार-प्रवाह' शब्द गढ़ा था (जिसे बाद में बदल कर 'चेतना-प्रवाह' कर दिया गया), का ध्यान इस बात की ओर गया कि कुछ विशिष्ट मन:स्थितियों में, शब्द बुद्धि-संगत अर्थमयता पर हावी हो जाते हैं। नाइट्रस-ऑक्साइड (एक रसायन) के प्रभाव में उन्होंने अपने को ऐसे प्रभावपूर्ण रूप में निरर्थक वाक्य गढ़ते पाया—'अभिन्नता और विभिन्न अंशों की भिन्नता में अंशों की भिन्नता के अतिरिक्त और कोई भिन्नता नहीं'। यह दार्शनिक दिमाग़ का निर्बन्ध रूप है। अपने दिमाग़ को निर्बन्ध करने का जर्ट्रूड स्टीन का दृढ़ निश्चय था। पेरिस में, अपने भाई लियो के द्वारा उनका परिचय ऐसे युवक कलाकारों से हुआ जो उस समय तक अज्ञात थे, किन्तु जो शताब्दी के सर्वप्रमुख चित्रकार बनने वाले थे। ये—पिकासो, ब्राक, मॅतीस—रंगों के द्वारा बिल्कुल वही कुछ कर रहे थे, जो वे शब्दों के द्वारा करने की चेष्टा कर रही थीं—रूढ़ियों को तोड़ना, वस्तु पर माध्यम की विजय होने देना, सरलता प्राप्त करना। समकालीन संगीत के साथ भी यही हो रहा था। पेरिस में सभी कलाओं का विकास एक साथ होता था, जो आडम्स के बोस्टन या सुश्री स्टीन के अपने पितृवर्ग के लिए सर्वथा अपरिचित बात थी।

पिकासो की भाँति उनके लिए भी, 'रमणीक कलाओं' की भावना से विद्रोह का, जहाँ तक सरलता का सम्बन्ध था, दो अर्थ थे। प्रथम, कला को अपना लक्ष्य मितव्ययिता की पूर्णता को बनाना था। कला को अ-बोझिल, सुन्दर रूप में अनलंकृत, और उतनी ही भावनाहीन होना था जितना डिफ़ो का गद्य था (जिसकी जर्ट्रूड बड़ी प्रशंसक थीं), किन्तु उससे कहीं अधिक अमूर्त्त रूप में।

(बाह्य विषय-वस्तु के प्रति अधैर्य आधुनिक आन्दोलन की एक विशेषता रही है। उदाहरण के लिए, हाल ही में अमरीकी कवि विलियम कार्लोस विलियम्स ने यह तर्क प्रस्तुत किया कि कविता की अपेक्षा उपन्यास एक नीची कोटि की विधा है क्योंकि वह स्वभावतः 'अन्तर्निहित नग्नता' तक नहीं पहुँच सकता')। दूसरे, मँजाव के प्रति एक प्रकार का अविश्वास आया, अनगढ़ता की पूजा हुई। आंशिक रूप में, जो प्रयास किये जा रहे थे, उनकी नवीनता में यह निहित था—

"निश्चय ही, उन्होंने कहा, जैसा पैब्लो (पिकासो) ने एक बार कहा था, जब आप कोई चीज़ बनाते हैं, तो उसका बनाना इतना उलझा हुआ होता है कि उसका कुरूपःहोना अनिवार्य है, किन्तु आपके बाद वही काम करने वालों को उसे बना लेने की चिन्ता नहीं रहती और वे उसे सुन्दर बना सकते हैं, जिससे दूसरों के बनाने पर वह हर किसी को अच्छा लग सकता है।"

आंशिक रूप में, किसी भी चीज़ को पूर्व-स्वीकृति देने से इन्कार करने के फलस्वरूप, अनगढ़ता एक खुद ही लगाई गयी शर्त्त भी थी—

"तो, मैंने तब कहा कि मैं फिर से शुरू करूँगी। जो कुछ मैं हर चीज़ के बारे में जानती थी, जो मैं किसी भी चीज़ के बारे में जानती थी, उसे भी मैं नहीं जानूंगी।"

जर्ट्रूड स्टीन की रचनाओं की ऐसी पृष्ठभूमि थी। वे एक नये साहित्य का सृजन करने चलीं जो 'वस्तुओं की आन्तरिकता' को दिखाने वाली थी। अपने कुछ लेखन में उन्होंने शब्दों को उनके सामान्य अर्थों से अलग करने और मात्र आनन्द की दृष्टि से उन्हें इस प्रकार रखने की चेष्टा की जैसे किसी चित्र के धनात्मक सम्पुंजन में वस्तुएँ रखी जाती हैं—

"मैंने प्रतिनिधि ग़लतियाँ और शीशे के प्याले देखे, मैंने सम्मानित शरणार्थियों का एक पूरा रूप देखा, मैंने अभिनेताओं से नहीं पूछा, मैंने मोतियों से पूछा, मैंने रेलगाड़ियों से पूछना पसन्द नहीं किया, मैं प्रसिद्ध फिरौतियों से सन्तुष्ट थी।"

अन्य रचनाओं में उन्होंने लोगों और स्थितियों का वर्णन दुहरावटों और साधारण बातों से भरी हुई भाषा में किया, जैसे अशिक्षित लोगों की सामान्य

बोली का अमूर्त्त रूप। उन्हें आशा थी कि वे इस प्रकार अस्तित्व की 'तात्कालिकता' को प्रस्तुत कर सकेंगी। वस्तुतः उनका विचार था कि 'दी मेकिंग ऑफ़ अमेरिकन्स' (१९०६-८ में लिखी गयी, यद्यपि १९२५ तक प्रकाशित नहीं हुई) में, जो एक बहुत ही लम्बी और अकुशल ढंग से लिखी गयी पुस्तक है, उन्होंने मानव-स्वभाव के सभी पक्षों को समेट लिया है। उनकी मित्र-मंडली के बाहर उनकी ओर लोगों का ध्यान सर्वप्रथम 'थ्री लाइव्स' (१९०९) से गया, जिसकी प्रेरणा उन्हें फ्लॉबर्ट की 'ट्रॉइ कॉन्टेस' पढ़ कर मिली थी। उनकी तीन कहानियों में से दो—तीनों की पृष्ठभूमि अमरीका में है—वृद्ध जर्मन नौकरों के बारे में है, और तीसरी एक नीग्रो लड़की मेलांक्था के बारे में। 'थ्री लाइव्स' उनकी सर्वाधिक पठनीय पुस्तकों में से है, और कथन-विधि के एक प्रयोग के रूप में सब मिलाकर बहुत ही सफल है। मेलांक्था के जीवन की उलझनें, उसकी अस्पष्ट आकांक्षाएँ और उसकी पीड़ा, इनको मुख्यतः संवादों के द्वारा प्रस्तुत किया गया है, और उसमें ऊँचाई से देखने की कोई भावना नहीं है। जर्ट्रूड स्टीन की अन्य प्रसिद्ध पुस्तक, 'दी ऑटोबायग्रफी ऑफ़ एलिस बी० टोकलास' (१९३३) बहुत ही मनोरंजक और उनकी मित्रताओं का एक मूल्यवान अभिलेख है। इसमें उन्होंने स्वयं अपना वर्णन अपनी साथी-सचिव कुमारी टोकलास की कथित दृष्टि से किया है।

किन्तु उनकी अधिकांश अन्य रचनाएँ कठिन हैं, दुरूहता के कारण उतनी नहीं—आमतौर पर यह समझा जा सकता है कि जर्ट्रूड स्टीन क्या कहना चाहती हैं, और उनका स्वतःचालित लेखन थोड़ी मात्रा में हो तो अच्छा लगता है—जितनी दुहरावट के कारण। किसी भी सृजनशील लेखक ने कभी इतनी उदारता से परिभाषाएँ और व्याख्याएँ प्रस्तुत नहीं की थीं, जिनमें से कुछ में पैनी दृष्टि है किन्तु बहुतेरी मनमाने ढंग से की गयी और निराधार हैं। उनका आग्रह मुख्यतः केन्द्रीकरण और गहरे पैठने पर है। संज्ञाएँ केवल 'नाम' हैं, और जहाँ सम्भव हो, उन्हें छोड़ देना चाहिए। वाक्य में क्रिया महत्व की है। इसी प्रकार विराम-चिन्ह आदि भी बाधक हैं—प्रश्न-चिन्ह, विसर्ग-चिन्ह और अर्ध-विराम समाप्त। किन्तु इसका परिणाम स्पष्टता नहीं वरन् बिखराव और दुर्भेद्यता होती है। अपना शब्द-भंडार सीमित करके वे कभी-कभी कुछ छोटे-छोटे कथनों

में एक आकर्षक कसाव प्राप्त कर लेती हैं (यद्यपि ये कथन बहुधा अन्य लोगों की बातों का ही संक्षिप्त रूप होते हैं। इनमें उनके भाई लियो भी शामिल हैं जिन्होंने भुलक्कड़ कुमारी टोकलास के बारे में कहा था, 'अगर मैं जनरल होती तो किसी लड़ाई को कभी खोती (हारती) नहीं, केवल उसे कहीं रख कर भूल जाती')। किन्तु जब वे कोई लम्बी व्याख्या करते चलती हैं तो गड़बड़ा जाती हैं। यह मान कर कि कथन भिन्न स्थितियों के एक क्रम के द्वारा आगे चलता है, जिनका अन्तर दिखाई नहीं देता, जैसे किसी फ़िल्म के अलग-अलग चित्रों में अंकित चलन, वे गति के महत्वपूर्ण प्रश्न को भूल जाती हैं। यद्यपि एक फ़िल्म में बहुसंख्यक चित्र होते हैं, किन्तु उन्हें एक-एक करके देखना असमर्थनीय होगा। उनका सम्पूर्ण प्रभाव पड़े, इसके लिए आवश्यक है कि उन्हें अत्यधिक तीव्र गति से देखा जाए। जर्ट्रूड स्टीन वस्तुतः फल की उपेक्षा करके, प्रक्रिया पर ही अपने को केन्द्रित कर देती है। कई अर्थों में वे एक 'लेखकों का लेखक' हैं, और अमरीकी साहित्य में उनका महत्व इसी कारण है।

अमरीकी साहित्य में आत्म-विश्वास तथा कार्य-सम्बन्धी ज्ञान की कमी का दोष रहा है। एमर्सन व्यर्थ ही 'क़हवाघर की मैत्रीपूर्ण संस्था' की कामना करते रहे जहाँ लेखक एक दूसरे से मिल सकें। पचास वर्ष बाद ड्रीसर को पता नहीं था कि अन्य एसे लेखक थे जिनकी रुचियाँ उनकी जैसी ही थीं और जो 'सिस्टर कैरी' में उनकी सहायता कर सकते थे। इस कमी के समक्ष जर्ट्रूड स्टीन ने आत्म-विश्वास का आधिक्य प्रस्तुत किया। पूर्ण आत्म-विश्वास के साथ उन्हें यह यक़ीन था कि 'दी मेकिंग ऑफ़ अमेरिकन्स' 'आधुनिक लेखन का प्रारम्भ, सच-मुच प्रारम्भ' था। बहुतेरे लोग उनकी बातों को हँसी में ही लेते थे, किन्तु कुछ युवा लेखकों के लिए वे एक ऐसी व्यक्ति थीं जिस पर विश्वास किया जाए, चाहे केवल एक शिल्पी के रूप में ही। युद्ध-विराम के बाद उन्होंने जर्ट्रूड स्टीन को पेरिस के सांस्कृतिक जीवन का एक अंग पाया, उदार, विज्ञ, और सुखद रूप में अमरीकी। वे बिना किसी झिझक के 'डफ़बॉयज़' (प्रथम महायुद्ध में अमरीकी सैनिकों के लिए प्रयुक्त) के प्रति बड़ी भावुक रही थीं और बाद में उनके 'जी० आई०' (दूसरे महायुद्ध में अमरीकी सैनिकों को यह नाम मिला) पुत्रों के प्रति भी उतनी ही भावुक होने वाली थीं। वे फ्रान्सीसी समाचार-पत्रों की अपेक्षा

'हेराल्ड-ट्रिब्यून' का पेरिस संस्करण पढ़ना पसन्द करती थीं (और उन्होंने युवक पिकासो में 'काट्ज़ेन्जेमर किड्स' के प्रति आकर्षण पैदा कर दिया)। जनरल ग्रान्ट उनके आदर्श-पुरुषों में से एक थे। अपने ग्रामोफ़ोन पर वे 'दी ट्रेल ऑफ़ दी लोनसम पाइन' बजाना पसन्द करती थीं। वे समझती थीं। वे उनसे पेशेवर रूप में लेखक की समस्याओं के बारे में बात करती थीं। उन्होंने देशज भाषा को प्रतिष्ठा प्रदान की। उन्हें बिना शंका के यह विश्वास था कि अमरीका की प्रान्तीय संस्कारहीनताएँ अन्तर्राष्ट्रीय साहित्य की नयी मनःस्थिति के निकट थीं, और कुछ दृष्टियों से उसका पूर्वरूप थीं। यूजीन ओ'नील, शेरवुड ऐन्डरसन और अर्नेस्ट हेमिंग्वे (जो उनके लिए प्रूफ़ पढ़ते थे और जिन्होंने १९२३ में लिखा था कि 'उनका दिमाग़ आश्चर्यजनक है'),[१] इनको और अन्य अमरीकियों को, उनके प्रशिक्षण काल में, उन्होंने यह मूल्यवान विश्वास प्रदान किया कि कुछ संशोधनों के साथ, मार्कट्वेन और अमरीकी समाचार-पत्रों का अकृत्रिम गद्य अग्रगामी लेखकों का आदर्श माध्यम था। आधुनिक अमरीकी गद्य के एक निर्माणात्मक प्रभाव के रूप में उनका स्थान मार्क ट्वेन के समकक्ष है। मज़ाक में कहा जा सकता है कि ट्वेन इसके पिता हैं, और जर्ट्रूड स्टीन इसकी माता। अमरीकी लेखन का यह दिलचस्प पहलू है कि मिसौरी राज्य का हनीबाल नगर और फ्रान्स की पेरिस दोनो आवश्यक तत्व रहे हैं, और सबसे कम आत्म-चेतन शैली को सबसे अधिक आत्म-चेतन पुष्टि की आवश्यकता पड़ी। लेकिन, जैसा स्पेनबासियों से अपने देशवासियों की तुलना करते हुए जर्ट्रूड स्टीन ने तीक्ष्ण दृष्टि से कहा, अमरीकियों,

"का धरती से वैसा निकट सम्पर्क नहीं है, जैसा अधिकांश युरोपीय लोगों का है। उनका भौतिकवाद अस्तित्व का, स्वामित्व का भौतिकवाद नहीं है, कार्य और अमूर्त्तकरण का भौतिकवाद है।"

कार्य और अमूर्त्तकरण—'हकॅल बेरी फ़िन' और 'दी मेकिंग ऑफ़ अमेरिकन्स', घर पर रहने की आवश्यकता, और घर को समझने के लिए उससे

१. यह उन्होंने एडमन्ड विल्सन से कहा था जिन्होंने 'दी शोर्स ऑफ़ लाइट' (लंदन १९५२) पृष्ठ ११५-२४ में हेमिंग्वे सम्बन्धी कुछ गम्भीर-दृष्टिपूर्ण प्रारम्भिक टीकाएँ पुनर्मुद्रित की हैं।

दूर जाने की आवश्यकता। या 'अमरीका मेरा देश है' (जिस रूप में सुश्री स्टीन ने स्वयं अपने समझौते की व्याख्या की है) 'और पेरिस मेरा नगर है'। प्रवास के सारे क्रम में यह दोहरा खिंचाव प्रकट है, जो इस बात को असम्भव बना देता है कि अमरीकी लेखक बिना अपराध की भावना का अनुभव किये स्वदेश से लम्बे अरसे तक वाहर रहें, या बाहर रह कर युरोपीय प्रभावों के समक्ष अपने व्यक्तित्व को अखंडित बनाए रख सकें। पूर्वकालीन लेखक, गृह-युद्ध के पूर्व भी, इस समस्या की चर्चा करते हुए गड़बड़ा जाते हैं और परस्पर विरोधी बातें करते हैं। हॉथॉर्न ने १८५४ में लिवरपूल से लॉन्गफ़ेलो को लिखा, 'अगर मैं आपकी स्थिति में होता, तो मैं सोचता हूँ कि मैं अपना घर समुद्र के इस पार बनाता— यद्यपि हमेशा एक अनिश्चित और कभी-भी-क्रियान्वित-न-होने-वाले इरादे के साथ कि मैं वापस जाकर स्वदेश में मरूँ।' किन्तु अन्य स्थलों पर, विशेषतः अपने अधिक सार्वजनिक वक्तव्यों में हॉथॉर्न बिल्कुल भिन्न रीति से बोलते हैं। ये सोच भरे क्षेपक उनके लिए और दूसरों के लिए भी, केवल कहानी का एक अंश है। प्रकट विरोधाभास यह था कि अमरीका अधिक अमरीकी होकर ही अधिक युरोपीय बन सकता था। एक दृष्टि से, हेनरी जेम्स या जर्ट्रूड स्टीन का मार्ग अमरीकी पूर्णता के प्रति द्रोह था। किन्तु अन्य दृष्टि से, यह अमरीकी आत्म-विश्वास का चिन्ह था। हॉथॉर्न (या इर्विंग या लॉन्गफ़ेलो) का शंकापूर्ण हल्का स्वर, इन परवर्त्ती व्यक्तियों में यह (अपेक्षतया) स्थिर मान्यता बन जाता है कि अमरीका को दोनों लोकों का सर्वश्रेष्ठ अंश प्राप्त हो सकता है— या कम से कम उन्हें इसकी चेष्टा करनी चाहिए।

अध्याय ११

नयी कविता

एडविन आर्लिङ्गटन रॉबिन्सन (१८६९–१९३५)

कार्ल सैन्डबर्ग (१८७८—)

निकोलस वाशेल लिन्डसे (१८७९–१९३१)

एडगर ली मास्टर्स (१८६९–१९५०)

रॉबर्ट फ्रॉस्ट (१८७५—)

विलियम कार्लोस विलियम्स (१८८३—)

एज़रा पाउन्ड (१८८५—)

वैलेस स्टीवेन्स (१८७९—)

अध्याय ११

नयी कविता

लगभग १६१० तक, गद्य में यथार्थवादी आन्दोलन, जिसे चालीस वर्ष पूर्व आरम्भ करने में हॉविल्स सहायक हुए थे, अपनी गति वहुत कुछ खो चुका था। क्रेन, नॉरिस, और अन्य होनहार लेखकों की मृत्यु हो चुकी थी। ड्रीसर चालू पत्रकारिता में लुप्त हो गये प्रतीत होते थे (यद्यपि १६११ में 'जेनी जरहार्ट' के साथ वे पुनः प्रकट हुए) और हॉविल्स जानते थे कि अधिकांश युवा लेखकों के लिए वे स्वयं 'अपेक्षतया एक मृत सम्प्रदाय' हो गये थे। वहुत सारी शक्ति गन्दगी उघारने वाले साहित्य में लग गयी थी, जैसे गस्टावस मायर्स की 'हिस्टरी ऑफ़ दी ग्रेट अमेरिकन फ़ॉर्चून्स' और जेन आडम्स को 'ट्वेन्टी ईयर्स ऐट हल हाउस' (शिकागो में आवास-कार्य का एक विवरण)। ये दोनों पुस्तकें १६१० में प्रकाशित हुईं।

फिर भी, अगर अमरीकी कथा-साहित्य के विकास में एक अस्थायी गति-रोध आ गया था, तो उन दिनों में, जब ओ'हेनरी अपनी 'भूमिगत-रेल-पर-वग़दाद' की मँजी हुई और गतिशील कहानियों की रचना तेज़ी से कर रहे थे, कला की अन्य विधाओं में जीवन का वाहुल्य था। वहीं न्यू-यॉर्क में ही छाया-चित्रकार अल्फ्रेड स्टीगलिट्ज़ ने २६१, फ़िफ्थ ऐवेन्यू में अपना प्रसिद्ध कक्ष स्थापित किया और १६०८ में ही अमरीका को कुछ उन चित्रकारों से परिचित कराने लगे जिन्हें जर्ट्रूड स्टीन और उनके भाई ने पेरिस में खोजा था। १६०८ में ही 'राख का डिव्वा' शैली के अमरीकी चित्रकारों ने[1] न्यू-यॉर्क में एक प्रद-

१. नगर की गन्दी वस्तियों का चित्रण करने के प्रति अपने कथित लगाव के कारण उनका यह नाम पड़ा। देखिए, ओलिवर लार्किन, 'आर्ट ऐन्ड लाइफ़ इन अमेरिका' (न्यू-यार्क, १६४६), ३३६।

शिनी की जिसका उद्देश्य जनसाधारण को यह दिखाना था कि यथार्थवाद का मुद्रित शब्द तक ही सीमित रहना आवश्यक नहीं था। डायघिलीव और 'बैले रुसे,' स्ट्राविन्स्की और डीबुसी की क्रान्तिकारी उपलब्धियों से जनता को परिचित कराने में आलोचक जेम्स जी० हुनेकर सहायक हुए। लन्दन के 'बिम्ब-वादियों' की ख़बर भी उड़ती-उड़ती अटलांटिक पार तक आयी। १९१३ में, न्यू-यॉर्क को भी, उत्तर-प्रभाववादी कला की आर्मरी प्रदर्शिनी में, उन कलाकारों की रचनाएँ देखने का अवसर मिला जिनसे तीन वर्ष पूर्व रोजर फ्राइ ने ग्राफ़टन गैलरी में लन्दन को परिचित कराया था। ये दिलचस्पियाँ न्यू-यार्क तक सीमित भी नहीं रहीं। उदाहरण के लिए, आर्मरी प्रदर्शिनी शिकागो और बोस्टन भी भेजी गयी। दृढ़ अमरीकी नारी ने भी इसमें अपना योग दिया। यद्यपि जर्ट्रूड स्टीन विदेश में ही रहीं, किन्तु मैबेल डॉज दस वर्ष तक इटली में रहने के बाद, १९१२ में न्यू-यॉर्क में बस गयीं, इस निश्चय के साथ कि ज्ञान की ज्योति को अमरीका में भी लाएँगी। बोस्टन में एमी लॉवेल भी उतनी ही सक्रिय थीं, और शिकागो में हैरिएट मुनरो और मार्गरेट ऐन्डरसन संस्कृति के लिए संघर्ष करने को तत्पर थीं। सान फ्रान्सिस्को की नर्त्तकी आइसाडोरा डन्कन ने एक ऐसी ज्ञानमुक्ति में अपना यश माना जिसे अन्य लोगों ने अनैतिक समझा। नयी भावनाओं को व्यक्त करने के लिए पत्रिकाओं का जन्म हुआ। १९१२ में हैरिएट मुनरो ने 'पोएट्री : ए मैगज़ीन ऑफ़ वर्स' की स्थापना की (नाम में प्रतीत होने वाली दुहरावट का लक्ष्य यह स्पष्ट करना था कि उनकी रुचि मुख्यतः कविता में थी, कविता सम्बन्धी रचनाओं में नहीं)। १९१४ में मार्गरेट ऐन्डरसन की पत्रिका 'लिटिल रिव्यू' ('पोएट्री' की भाँति यह भी शिकागो से निकली) और 'न्यू-रिपब्लिक' आरम्भ हुई। इसी वर्ष एच० एल० मेन्केन और जॉर्ज जीन-नाथान संयुक्त रूप में 'दी स्मार्ट सेट' के सम्पादक बने। जैसा जे० बी० येट्स ने कहा, तानपूरों के स्वर मिलाए जा रहे थे। अधिकांश तिथियों से अधिक, १९१२ का वर्ष अमरीकी कविता में एक समृद्ध युग के प्रभावकारी आरम्भ को सूचित करता है, ऐसा युग जिसमें १९१४ में आरम्भ होने वाले युरोपीय महायुद्ध ने कोई अन्तराल नहीं डाला। यद्यपि अमरीका स्वयं भी अप्रैल १९१७ में युद्ध में सम्मिलित हो गया, किन्तु उसके कवियों ने युद्ध-पूर्व के महत्वपूर्ण वर्षों

में जो कार्य आरम्भ किया था, उसे वे जारी रख सके (यद्यपि गद्य लेखकों को युद्ध के वाद एक हद तक फिर से सीखना पड़ा)।

नीग्रो गीत के शब्दों में, १९१२ के बारे में कहा जा सकता है—

"अच्छा समय आ रहा है, और वह दूर नहीं है—
आने में उसे बहुत, बहुत, बहुत समय लगा है।......"

उस वर्ष कई ऐसे कवियों को, जिन्हें प्रसिद्धि मिलने वाली थी, उपयुक्त क्षण की लम्बे समय तक प्रतीक्षा करनी पड़ी थी। एडगर ली मास्टर्स तैंतालीस वर्ष के थे, रॉबर्ट फ्रॉस्ट सैंतीस वर्ष के, कार्ल सैन्डबर्ग चौंतीस वर्ष के और वाशेल लिन्डसे तथा वैलेस स्टीवेन्स दोनों तैंतीस वर्ष के। 'नयी कविता' का, जो गद्य में तुलनीय आन्दोलन की अपेक्षा बहुत देर से आई, इस प्रकार एक लम्बा भ्रूण-काल रहा—यह समय से पूर्व विकसित प्रतिभा का कोई चमत्कारपूर्ण प्रदर्शन नहीं थी। इसके लगभग सभी प्रवक्ता उपयुक्त भाषा और शिल्प प्राप्त करने के पहले अनिश्चित अवस्था में भटकते रहे थे।

कुछ कवियों ने सारी आवश्यक सामग्री को कभी पूरी तरह एकत्रित नहीं किया। सिडनी लेनिएर को दो लोकों के बीच में टँगा हुआ कवि कहा गया है। ऐसे एक अन्य और अधिक प्रसिद्ध कवि एड्विन आर्लिंगटन रॉबिन्सन थे। रॉबिन्सन न्यू-इंगलैन्ड के कवि थे, और एडगर ली मास्टर्स के बिल्कुल सम-कालीन थे। वे प्रथम श्रेणी के कवियों में आते-आते रह जाते हैं, शायद इस कारण कि अपने निर्माण काल में वे अत्यधिक एकाकी और अज्ञात रहे, शायद अपने इस स्वभाव-दोष के कारण भी कि अपने युग पर उनकी प्रतिक्रिया में कुछ झिझक और तुनुकमिजाजी थी। ज़ोला और हार्डी में उनकी रुचि थी, जिससे उन्होंने गद्य लिखने का प्रयास किया। फिर धीरे-धीरे गद्य से हट कर उन्होंने प्रयोगों के द्वारा स्वयं अपनी काव्य-शैली का विकास किया। उनके लिए यह एक पीड़ा भरी, दवी-दवी प्रक्रिया थी। यद्यपि उनकी कविताओं का पहला संग्रह १८९६ में (निजी तौर पर) प्रकाशित हुआ था, किन्तु लोकप्रियता उन्हें १९२० के बाद तक नहीं मिली। जब मिली, तो काफ़ी सफलता मिली। तीन बार उन्हें पुलिट्ज़र पुरस्कार मिला। शायद इस तथ्य से ही संकेत मिल

जाता है कि वे किस हद तक सच्ची श्रेष्ठता नहीं पा सके। इन बीस-पचीस वर्षों में उनमें कुछ विशेष परिवर्तन नहीं हुआ था—जनरुचि इतना काफ़ी आगे बढ़ आई थी कि उन्हें स्वीकार कर ले, जब कि उसने अन्य 'आधुनिक' लेखकों को स्वीकार नहीं किया। उनकी कठोर, खोज भरी, निराशावादी कविताएं परम्परागत पद्य से काफ़ी अधिक अच्छी होने पर भी, उससे इतना काफ़ी सम्बद्ध थी कि परम्परागत कविता के रूप में चल सके। उनकी बहुतेरी प्रारम्भिक कविताएँ एकाकी, हठी, उलझे हुए, असुरक्षित व्यक्तियों के चित्र थीं। ये कुशल चित्र थे, जिनमें कभी-कभी न्यू-इंगलैन्ड की शुष्क भाषा अपने बिल्कुल सही रूप में उतर आई है। 'आइज़ैक ऐन्ड आर्चिबैल्ड', 'मिनिवर चीवी', 'एरॉस, टुरानॉस', और 'मिस्टर फ्लड्स पार्टी' जैसी कविताओं में—इन चार कविताओं को संग्रह कर्त्ता उचित ही चुना करते हैं—बुद्धि-चातुर्य और तीखेपन के नीचे व्यर्थता की एक गम्भीर भावना है। वे दिखाते हैं कि मानवीय स्थिति में ऊपरी चमक चाहे जितनी हो, वस्तुतः उसमें उलझन और निरानन्द ही है। 'मिनिवर चीवी' में भी, जो कुछ दृष्टियों से एक हास्यपूर्ण कविता है—

"मिनिवर को मेडिसी परिवार से प्रेम था,
यद्यपि उसने कोई मेडिसी देखा नहीं था;
वह निरन्तर पाप करता
अगर वह उनमें से एक हो सकता—"

(मेडिसी—मध्य-युग का एक प्रसिद्ध इटालवी सामन्ती परिवार—अनु०)

अन्तिम स्वर असफलता का है—

"बहुत देर से उत्पन्न, मिनिवर चीवी ने
सिर खुजलाया और सोचता रहा;
मिनिवर खाँसा; और बोला यह भाग्य है,
और शराब पीता रहा।"

एमिली डिकिन्सन (जेरार्ड मैनले हॉपकिन्स की भाँति) अपने समय से पूर्व आई लगती हैं। किन्तु रॉबिन्सन, मिनिवर चीवी की भाँति, बहुत देर से उत्पन्न हुए, या अपने को ऐसा मानते हुए प्रतीत होते हैं। हमें लगता है कि कहीं

कुछ गड़बड़ है। लेकिन न उनकी शिकायत, और न उनका निराकरण ही पूरी तरह सन्तोषजनक है। न्यू-इंगलैन्ड की शुष्कता, जो उनकी एक शक्ति है, और उन्हें अति-साहित्यिक निरूपण से बचाती है, सम्भवतः उनका एक दोष भी है। कभी-कभी शक होता है, जैसे फ्रॉस्ट के साथ, कि उनकी अल्प-भाषिता साहस नहीं, बल्कि नीरसता है, गंभीर निराशा का नहीं, वरन् खोखलेपन का आवरण है। रॉबिन्सन में युग-चेतना का अभाव है— लोकप्रिय उपन्यासकार की अस्थायी समयानुकूलता का नहीं, वरन् कवि की गम्भीर चेतना का लगता है जैसे वे विषय और विचार में पूरी तरह मेल नहीं बिठा पाते। अपनी गुरुता और अभिव्यक्ति-कौशल के बावजूद, उनकी कविताओं में शब्द-पहेली का सा आभास मिलता है। और (विशेषतः आर्थर सम्बन्धी तीन खण्डों की लोकप्रिय रचना में) एक ऐसी लम्बी शब्द-पहेली का सा, जिसके उत्तर का अनुमान हम पहले संकेत के बाद ही लगा लेते हैं। अपने कार्य के सम्बन्ध में निश्चित न होने— पूर्णतः, अधिकारपूर्वक निश्चित न होने— और अपना मार्ग न बना पाने के फलस्वरूप उनमें बिखराव आ जाता है, और बड़े ही शाब्दिक कौशल के साथ वे अपनी बातों को बार-बार दुहराते हैं। ऐसी ही अनिश्चयात्मकता उस काल के अन्य कवियों में भी देखी जा सकती है—जॉर्ज कालीन अंग्रेज़ कवियों और विलियम वॉन मूडी तथा ट्रुम्बुल स्टिकनी जैसे अमरीकी कवियों में। दोनों ही आधुनिक शैली को कभी-कभी पकड़ पाते हैं, किन्तु शब्द-जाल में फिर उसे खो देते हैं।

आन्दोलन आरम्भ हुआ तो शिकागो ने उसका नेतृत्व किया था। ड्रीसर की 'सिस्टर कैरी' या नॉरिस की 'दी पिट', और अप्टन सिन्क्लेयर की 'दी जंगिल' का शिकागो, बढ़ते हुए नागरिक अभिमान का भी नगर था। यह अमरीका का दूसरे नम्बर का शहर था, और उसकी नज़र में कोई कारण नहीं था कि वह न्यू-यॉर्क से, जन-संख्या के साथ-साथ सांस्कृतिक दृष्टि से भी आगे न बढ़ जाये। १८९२ में यहाँ एक विश्व-विद्यालय की स्थापना हुई। अगले वर्ष विशाल कोलम्बियन प्रदर्शिनी हुई, और १९१२ में हैरिएट मुनरो की 'पोएट्री' पत्रिका का प्रकाशन आरम्भ हुआ। उसका अन्तर्देश, सन्तोषजनक रूप में, लेखक उत्पन्न करने लगा। इलिनॉयस के तीन कवि, कार्ल सैन्डबर्ग, वाशेल लिन्डसे, और एड-

गर ली मास्टर्स तीनों ही आधुनिक कविता के अन्तर्राष्ट्रीय आन्दोलन से अलग, उसके अमरीकी आन्दोलन में योग देने वाले थे। अटलान्टिक तट से एक हज़ार मील दूर पले होने के कारण, वे अपने को उतना ही अधिक अमरीकी समझते थे। तीनों ही अब्राहम लिंकन की ओर बहुत अधिक आकृष्ट थे, जो इलिनॉयस के ही थे। लिंकन सीधे-सादे मनुष्य की, शहीद की, पीड़ाओं के मनुष्य की, प्रत्यक्ष प्रतिमूर्त्ति थे—अमरीका के प्रतीक थे। सैन्डबर्ग ने छह खंडों में अपने नायक की एक जीवनी लिखी। लिंडसे का जन्म स्प्रिङ्ग फ़ील्ड में हुआ था, जो लिंकन का सर्वाधिक परिचित नगर था। और मास्टर्स के पिता वकालत में विलियम हर्नडन के सहयोगी रहे थे, जो पहले इसी पेशे में लिंकन के सहयोगी थे।

'शैशव काल में मैंने कभी न्यू-इंगलैंड का नाम नहीं सुना था'—लिंडसे ने लिखा, और मूलतः यही बात मास्टर्स और सैन्डबर्ग (एक स्वीडिश आप्रवासी के पुत्र) के लिए भी सच थी। उनका हृदय, भौगोलिक-राजनीतिक दृष्टि के साथ-साथ भावनात्मक दृष्टि से भी, मिसीसिपी की घाटी में था। शिकागो उनका मुख्य-नगर था, और उनकी कविता का लक्ष्य उस मध्य-क्षेत्र के वातावरण को चित्रित करना था जिसकी राजधानी शिकागो में थी। विशेषतः सैन्डबर्ग और लिंडसे ने अमरीका की महान 'राष्ट्र बनाम जनता' की समस्या का उत्तर देने की चेष्टा की—साधारण को असाधारण बनाकर, सामान्य घटनाओं में महत्व दिखा कर।

जब यह प्रयास किया गया, तो इसमें बड़े ख़तरे थे। कवि के लिए यह घातक रूप में आसान था कि वह सार्वजनिक मंच की आलंकारिकता में फिसल जाए, पौरुष के प्रति अत्यधिक आकृष्ट हो जाए, पश्चिमी, नया मार्ग बनाने वाले अमरीका के सरल चित्रण में फँस जाए, भीड़ में व्यक्ति को खो दे—संक्षेप में, अपनी निजी दृष्टि के स्थान पर एक सार्वजनिक झाँकी को रख दे। न बाज़ारों की भाषा का कविता में उपयोग करना ही कोई आसान काम था। अनपढ़ों की भाषा और जनबोली, बड़ी जल्दी पुरानी पड़ जाती हैं, या समझ में नहीं आतीं, या बोध-गम्यता में केवल बाधक होती हैं। या फिर 'लोकतत्व' का मिथ्या रूप प्रतीत हो सकती हैं। सैन्डबर्ग और लिंडसे ने यथासम्भव जन साधारण से एकात्मकता स्थापित करके आरम्भ किया। वस्तुतः, सैन्डबर्ग

तो जन साधारण से ही निकले थे—लिखना आरम्भ करने के पहले वे एक सामान्य मजदूर के रूप में काम करते थे।

जन-साधारण की, और जन-साधारण के लिए, कविता का सृजन करने में उन्हें प्रथम तो 'अ-काव्यात्मक' विषयों और भाषा के प्रति आधुनिक आन्दोलन की सहानुभूति से सहायता मिली। दूसरे, अमरीका की जन-बोली की सचमुच जीवन्त शक्ति भी सहायक हुई। तीसरे, उसमें नीग्रो का विशेष योग था, जिसके पास दबे हुए व्यक्ति का एक उफनता-उदास दर्शन था और लयपूर्ण अभिव्यक्ति की एक स्वाभाविक प्रवृत्ति थी। इन तत्वों का बहुत ही प्रभावशाली निरूपण 'जाज़' में हुआ, संगीत का वह अनुपम, अप्रशिक्षित रूप, जिसका जन्म, एक नीग्रो के शब्दों में, मदिरा, स्त्री और गीत की दुनिया में नहीं 'ठर्रा, चकले और उदासियों' की दुनिया में हुआ था।

ऐसे तत्वों की सहायता से कार्ल सैन्डबर्ग की कविता का जन्म हुआ। १९०४ में प्रकाशित उनकी पहली कविताएँ उपेक्षित रहीं। किन्तु दस वर्ष बाद, कविता के पाठक उनकी कविताओं के लिए तैयार हो गये थे: उनकी कविता 'शिकागो' पुरस्कृत हुई। शायद पुरस्कार पर इन तथ्यों का भी प्रभाव था कि कविता हैरिएट मुनरो की पत्रिका में प्रकाशित हुई थी, और उसमें नगर की प्रशंसा थी। लेकिन जब दो वर्ष बाद उनकी 'शिकागो पोएम्स' प्रकाशित हुईं, तो सैन्डबर्ग के उत्साहपूर्ण स्वागत के बारे में कोई सन्देह नहीं रहा। उन पर ह्विटमैन का प्रभाव स्पष्ट था, किंतु दृष्टि में समानता होने पर भी, वे ह्विटमैन की प्रतिध्वनि मात्र नहीं थे। यद्यपि उनकी कुछ कविताएँ लम्बी थीं और उनमें गद्य-जैसे वक्तव्य थे, किन्तु आम तौर पर उनकी कविताएँ छोटी, बोल-चाल की भाषा में, और संक्षिप्त थीं। उनमें शिकागो के शोर का, धूप में चमकते हुए घास के मैदानों और सीधे-सादे व्यक्ति का चित्रण था—

"मैं नये नगरों और नये लोगों की बात कहता हूँ।
मैं तुमसे कहता हूँ, अतीत राखों का एक ढेर है।
मैं तुमसे कहता हूँ, कल जो बीत गया, एक हवा है जो बह गयी,
एक सूर्य जो पश्चिम में अस्त हो गया।
मैं तुमसे कहता हूँ, दुनिया में कुछ नहीं है,

कल जो आने वाले हैं, उनका एक समुद्र,
कल, जो आने वाले हैं, उनका एक आकाश।"

ह्विटमैन की भाँति, सैन्डवर्ग इन कविताओं में स्वीकार करते हैं कि दुनिया में वड़ी कुरूपता है, और वड़ा दुख है। किन्तु वे अन्याय के वारे में किसी पुराने उग्रतावादी की भाँति लिखते हैं— उससे उन्हें क्रोध आता है, किन्तु निराशा नहीं होती। मूलतः वे सन्तुष्ट हैं, क्योंकि अपनी दुनिया से उन्हें प्यार है और उसकी सामान्यतम घटनाओं में उन्हें कविता दिखाई पड़ती है— वेसवाल का खेल, अपने काम में लगे हुए इटली या मध्य-युरोप से आये हुए मजदूर, घास के मैदानों में खेतिहरों की ज़िन्दगी, नगर की वेश्याएँ, जाज़ के आनन्द में डूबे नीग्रो।

चालीस वर्ष वाद, वे सारी की सारी पहले जैसी ही रह गयी हों, ऐसा नहीं है। लेकिन सव मिला कर, उनमें अव भी जीवन है, और एक तात्कालिकता है, जो रॉबिन्सन की कविताओं में नहीं है। वे भावपूर्ण हैं, लेकिन भावुक नहीं। उनकी वोलचाल वाली भाषा अभिव्यक्ति का एक सच्चा माध्यम है, जो मानवता के प्रति सैन्डवर्ग की कोमलता से एकाकार हो जाती है—

"किसी भी सड़क पर भरे हुए, कपड़े और किराना ख़रीदते हुए लोगों को ले लें, किसी नायक का स्वागत करते या अच्छत फेंकते और टीन के भोंपू बजाते हुए......मुझे वताएँ कि क्या प्रेमी घाटे में रहते हैं......मुझे वताएँ कि क्या प्रेमियों से अधिक कोई कुछ पाता है......मिट्टी में...... ठंढी कब्रों में।"

सैन्डवर्ग ने जैसे यह प्रमाणित कर दिया कि अधिकतम 'अ-काव्यात्मक' उपादानों को लेकर कसावपूर्ण पद्य-रचना सम्भव है, और गम्भीर विषयों में वोलचाल की भाषा का उपयोग, उनको विकृत न करके, उनकी गुरुता को वढ़ाते हुए किया जा सकता है। इस प्रकार, सैन्डवर्ग के तीसरे संग्रह ('स्मोक ऐन्ड स्टील' १९२०) की 'ओसावाटोमी' शीर्षक कविता में, जो जॉन व्राउन के सम्बन्ध में है, कविता की अनौपचारिकता उसका एक गुण वन गयी है, जैसा उसके अन्तिम छन्द से देखा जा सकता है—

"उन्होंने उस पर हाथ डाला
और मूर्ख हत्यारे हँस लिए

और फाँसी देने का खेल कामयाव रहा, ईश्वर साक्षी है।
उन्होंने उस पर हाथ डाला और वह खतम हो गया।
उन्होंने उसे पीट-पीट कर टुकड़े कर दिये, और वह खड़ा हो गया।
उन्होंने उसे दफ़न कर दिया, और वह क़ब्र से बाहर निकल आया,
ईश्वर साक्षी है,
फिर से पूछता हुआ : वह रक्त कहाँ से आया ?"

वाशेल लिन्डसे की दुर्वल मनचलेपन की या उद्घोषक कविताओं के संग्रह में जो कुछ अच्छी कविताएँ हैं, उनका प्रभाव भी कुछ ऐसा ही पड़ता है। युवावस्था में, जब वे एक घटिया कलाकार और घटिया कवि थे, वे बड़े सपने देखा करते थे और उनका निश्चय था कि वे 'यन्गमेन्स क्रिश्चियन एसोसिएशन सैन्यदल (ईसाइयों की एक अन्तर्राष्ट्रीय समाजसेवक संस्था) के गायक बनेंगे, संस्कृति और पौरुष में मेल बिठाएँगे, और १९०५ तक शिकागो के सबसे महान व्यक्ति हो जाएँगे'। किन्तु शिकागो के लिए वे १९१३ तक अज्ञात रहे जब हैरिएट मुनरो की पत्रिका ने उनकी 'जनरल विलियम बूथ का स्वर्ग प्रवेश' शीर्षक कविता प्रकाशित की—इस कविता ने यह प्रमाणित कर दिया कि अपनी तीन बचकानी महत्वाकांक्षाओं में से पहली दो को उन्होंने पूरा कर लिया था। इस बीच वे 'रोटी के बदले छन्द बेचते हुए' सारे अमरीका में घूमते रहे थे। अपनी तुलना वे अन्य घुमक्कड़ लोगों से करते थे—'जॉनी ऐपिलसीड', जो मध्य-पश्चिम में, भविष्य के फलों के बगीचों के बीज डालते हुए घूमे थे; अॅपैलेशियन पर्वतों को पहली बार पार करके केन्टुकी क्षेत्र में जाने वाले डैनियल बून; बारनुम के समान सर्कस वाले; नशाबन्दी के घुमक्कड़ प्रचारक; जिप्सी लोग; पुनरुत्थानवादी उपदेशक, विशेषत: कैम्पबेल के अनुयायी, जिनकी 'वाणी में आग थी लेकिन विचार चट्टान जैसे थे'। इनसे मिल कर अमरीकी सन्तों-ऋषियों की उनकी सूची बनी, जिसमें उन्होंने (लिंकन के अलावा) जॉन ब्राउन, ऐन्ड्रयू जैकसन, इलिनॉयस के गवर्नर आल्ट गेल्ड, डेमॉक्रेटिक दल के नेता विलियम जेनिंग्स ब्रायन और अन्य लोगों को भी जोड़ लिया। यह उत्साहों की एक विचित्र सूची थी जिसमें फ़िल्मी सितारों के लिए, और कीट्स, पो, व्हिटमैन, ट्वेन, और ओ'हेनरी जैसों के लिए भी जगह थी। इनमें से उन्होंने एक ऐसी

बोझिल स्वरों वाली नाटकीय कविता का विकास किया जिसे बाद में उन्होंने 'मनोरंजक गीत का उच्चतर रूप' कहा। यह कविता ज़ोर से पढ़ी जाने के लिए थी, जिसमें श्रोता भी भाग लें, जैसे कोई आस्थावादी उपदेशक शिविर-सभा में अपने श्रोताओं को भी बुलवाये। इनमें 'जनरल विलियम बूथ' पहली कविता थी जो संस्कार युक्त पाठकों तक पहुँची—

"अपने बड़े, गहरे स्वर के ढोल के साथ बूथ आगे बढ़े—
(क्या तुम ईसा के रक्त में घुले हुए हो ?)
सन्त लोग गम्भीरता से मुस्कुराये और उन्होंने कहा : 'वह आ गया है।'
(क्या तुम ईसा के रक्त में घुले हुए हो ?)

अगर इन कविताओं को मज़ाक के रूप में लिखा गया होता— अगर इनमें ऊँचाई से नीचे देखने की ज़रा सी भी भावना होती—तो ये असहनीय होतीं। किन्तु ये गम्भीरता से लिखी गयी थीं और इस कारण लिंडसे एक विनोदपूर्ण हास्य को भी इनमें ला सके—

"उसकी प्रेमिका और माँ ईसाई और नम्र थीं।
वे हर सप्ताह डैरियस के कपड़े धोतीं और इस्तरी करती थीं।
एक बृहस्पतिवार को वह उन्हें दरवाज़े पर मिला :—
हमेशा की तरह उन्हें पैसे दिये, लेकिन कुछ नाराज़ था।

उसने कहा : 'तुम्हारा डैनिएल एक नन्हा मुर्दा कबूतर है।
वह एक अच्छा मेहनती श्रमिक है, लेकिन वह धर्म की बातें करता है।..."

सैन्डबर्ग की भाँति उन्होंने भी नीग्रो लोगों से सीखा था। उनके पिता ने 'चाचा रेमुस' की कहानियाँ उन्हें पढ़ कर सुनाई थीं, स्प्रिंगफ़ील्ड के उनके घर में नीग्रो नौकर थे, और वे हमेशा अपने को आंशिक रूप में दक्षिणी मानते थे— 'समझ में न आने वाली "मैसन और डिक्सन रेखा" (उत्तरी और दक्षिणी राज्यों को विभाजित करने वाली— अनु०), गहरी और भयंकर, सीधे हमारे दिलों से होकर गुजरती थी'। अपनी सर्वोत्तम कविता में उन्होंने ऐसे अवसरों का चित्रण किया है जिनका जनसाधारण पर गहरा असर पड़ता था—

सजे हुए अभिनेताओं की चमक-दमक, किसी प्रार्थना-गीत की लय, किसी उपदेशक या राजनीतिज्ञ का नाटकीय अभिनय। इनके वैन्ड-वाजे वाले भड़कीलेपन से, छल और उन्माद के निकट तक जाने वाले उनके नाच से, लिंडसे ने अनुपम काव्य का सृजन किया—

राजनीति के
सारे हास्यप्रद सर्कस जैसे रेशमी पर्दे फहराते,
रोमानियत की वार्टलेटवाली नाशपातियाँ, जिनके वीचोवीच मधु था,
और सड़क पर मशालें, संसार के कोने तक।
गप्पों और वातों में शाश्वत सत्य थे।
दम्भ भरी और धाराप्रवाह वातों से सचमुच के सिर फूटे थे।"

(वार्टलेट— एक संगीतकार, जिन्होंने प्रयाण-गीत आदि की धुनें वनाई थीं। —अनु०)

पश्चिम— अमरीकी पुराकथा में 'आने वाले कल' की दुनिया— लिंडसे की दृष्टि में एक ऐसे अति-काल्पनिक चित्र के रूप में आता था जो अमरीका में 'हर व्यक्ति' की कल्पना थी। उनकी दृष्टि जव साफ़ होती तो उसमें एक ऐसी निर्दोषिता थी, जिसके फलस्वरूप वे वच्चों के लिए कुछ आकर्षक कविताओं की रचना कर सके ('दी मून इज़ दी नॉर्थ विन्ड्स कुकी', 'येट जेन्टिल विल दी ग्रिफ़िन वी'), और जो डुआनिएर रूसो के चित्रों की याद दिलाती है, जिनमें स्थूल यथातथ्य और स्वप्न का संसार अनायास ही एक हो जाते हैं।

सैन्डवर्ग और लिंडसे की स्थिति रस्सी पर चलने वाले नटों जैसी थी। अगर उनकी कविता का कसाव ढीला पड़ जाता तो वे गद्यात्मकता और भावुकता की पराकाष्ठाओं में गिर पड़ते थे।

"मैं नाली का सपना हूँ,
मैं सुनहरा सपना हूँ।"

यह वाक्य लिंडसे के सर्कस गायक का है। उनकी वहुतांश कविता में यह चमत्कारिक मिश्रण टिक नहीं पाता। यही वात धीरे-धीरे कार्ल सैन्डवर्ग के साथ हुई है, यद्यपि उनकी प्रतिभा अधिक सवल है और उनके कार्य काल में अधिक निरन्तरता रही है। सामान्य व्यक्ति को देख कर, उसकी वातों और उसके गीतों

से सैन्डबर्ग हमेशा प्रभावित होते थे और इनको वे लिंकन की मार्मिक और स्मरणीय जीवनी में व्यक्त कर सके (२ खंड १९२६ में; ४ अन्य खंड १९३९ में) और उनका 'अमेरिकन सैन्डबैग' (१९२७) प्रचलित लोकगीतों का एक उपयोगी संग्रह था। 'दी पीपुल, येस' (१९३६) में उन्होंने कहावतों और मुहावरों की एक विविधा एकत्रित करके सामान्यजन में अपने विश्वास को व्यक्त करने की चेष्टा आंशिक सफलता के साथ की। किन्तु धीरे-धीरे, ढीलापन बढ़ने की एक प्रक्रिया के द्वारा काव्य-क्षण पर सामान्यता की विजय के कारण, सैन्डबर्ग का लेखन पहले जैसा स्मरणीय नहीं रहा। उनकी प्रारम्भिक कविता के अच्छे कठोर केन्द्रीकरण के स्थान पर मन्त्रोच्चार जैसी दुहरावटें आ गयी हैं, और ('रिमेम्बरेन्स रॉक' १९४८) में तो अमरीका की महान कथा का वर्णन एक फूले हुए गद्य में किया गया है। किन्तु वे सर्वथा ईमानदार व्यक्ति हैं, और बाद में जो असफलता उन्हें मिली है, वह सर्वाधिक कठिन कार्य करते हुए।

पकड़ छूट जाने की बात 'शिकागो पुनरुत्थान' (पुनरुत्थान ग़लत शब्द है क्योंकि यह शिकागो में संस्कृति का प्रथम जन्म था) के तीसरे स्थानीय कवि एडगर ली मास्टर्स के साथ भी लागू होती है। अपनी सारी युवावस्था में वे परम्परागत कविता के साथ लगे रहे। फिर, अचानक, उन्हें एक नया स्वर प्राप्त हुआ। उन्हें प्रेरणा, यूनानी काव्य-संग्रह से, उसके छोटे-छोटे सूक्ति-छन्दों और स्मृति वाक्यों से मिली। उनकी प्रेरणा के अन्य स्रोत थे, इलिनॉयस के छोटे-छोटे कस्बों में लोगों के जीवन की अपूर्णता की तीव्र अनुभूति, और मुक्ति छन्द की रचना करने के अन्य लोगों—विशेषतः कार्ल सैन्डबर्ग—के प्रयास। १९१४ में उन्होंने उन कविताओं की रचना आरम्भ की जो उनके 'स्पून रिवर काव्य-संग्रह' में हैं। इनमें इलिनॉयस की एक क़ब्रगाह में दफनाए हुए नागरिक स्वयं अपने ही स्मृति-वाक्य बोलते हैं। विभिन्न स्वरों में कहीं शोकगीतों की सी उदासी है, कहीं-कहीं जीवन की गीतमय स्वीकृति है और—जो पुस्तक की सर्वप्रमुख छाप है—शर्म और निराशा की एक पीड़ा और खेदभरी अभिव्यक्ति है। पति और पत्नियाँ, माता-पिता और बच्चे स्वयं अपने दृष्टिकोण से बताते हैं कि 'क्या हुआ'। स्मृति-वाक्य इस प्रकार एक दूसरे से जुडे हुए हैं और समुदाय का एक सम्पूर्ण चित्र बनाते हैं, जिसमें व्यक्ति बिल्कुल अकेला है, फिर भी, सामान्य

अपराध में अपने साथियों के साथ मिला हुआ है, जिससे बचने का उपाय कोई भी नहीं पा सका—

"कई बार अर्नेस्ट हाइड और मैंने
इच्छाशक्ति की स्वतन्त्रता के बारे में बहस की।
मेरा प्रिय रूपक था प्रिकेट की गाय
घास चरने को रस्सी से बँधी, और स्वतन्त्रता आप
जानते हैं उतनी ही दूर तक
जितनी रस्सी की लम्बाई।"

लेकिन एक दिन प्रिकेट की गाय रस्सी तुड़ा लेती है, और वक्ता को सींगों से मार डालती है। कविता के रूप में 'स्पून रिवर काव्य-संग्रह' अब उतना ही सामान्य लगता है जितना इस उद्धरण से प्रतीत होता है। मानव स्वभाव पर टीका के रूप में, सब मिलाकर, यह विशेष गम्भीर नहीं है। लेकिन अपने समय में यह 'नयी कविता' का सबसे अधिक पढ़ा जाने वाला दस्तावेज़ था, और अब भी इतनी शक्ति और ईमानदारी इसमें है कि हम देख सकते हैं ऐसा क्यों था। यद्यपि उनका बाद का लेखन एक अरुचिकर, तिरस्कारपूर्ण दृष्टि से दूषित हो गया (जैसे उनकी 'भंडाफोड़' जीवनी 'लिंकन, दी मैन', (१९३१ में), किन्तु 'स्पून रिवर' में मास्टर्स वही कार्य कर सके जो हैमलिन गार्लैन्ड और अन्य लोगों ने गद्य में करने की चेष्टा की थी। अपने ढंग से, सैन्डबर्ग और लिंडसे की भाँति मास्टर्स कविता के क्षेत्र को ऐसी सीमा तक व्यापक बनाने में सहायक हुए जो पहले की किसी पीढ़ी को अकल्पनीय लगती।

रॉबर्ट फ्रॉस्ट एक अन्य कवि थे, जिन्हें इसी समय ख्याति मिली। यद्यपि उनका जन्म कैलिफ़ोर्निया में हुआ था, किन्तु वे न्यू-इंगलैन्ड को अपना घर मानते थे और उसी को उन्होंने अपनी लगभग सारी कविता की पृष्ठभूमि बनाया। वे अड़तीस वर्ष के थे जब १९१३ में वे अन्ततः एक प्रकाशक को अपनी रचनाओं में रुचि दिला सके। यह इंगलिस्तान में हुआ जहाँ वे एक वर्ष पहले 'बिना परिवार में और कोई विवाद खड़ा किये, वे लिखने और ग़रीबी में रहने के लिए' गये थे। किन्तु अपनी पहली प्रकाशित पुस्तक ('ए बॉएज़ विल') के साथ ही वे तत्काल प्रतिष्ठित हो गये। उनकी दूसरी पुस्तक ('नार्थ आफ़ बोस्टन',

१९१४) और भी अधिक सफल हुई। १९१५ में अमरीका वापस लौटने पर वे न्यू-हैम्पशायर के एक खेतिहर क्षेत्र में बस गये जहाँ वे लिखते रहे और अधिकाधिक बढ़ती हुई ख्याति प्राप्त करते रहे।

फ्रॉस्ट को बहुतेरे लोगों ने इस शताब्दी में अमरीका का सर्वश्रेष्ठ कवि कहा है। आधुनिक आन्दोलन से उनकी उत्पत्ति इतनी स्पष्ट नहीं है जितनी अन्य कवियों की, जिनकी चर्चा ऊपर की गई है। यद्यपि उनके छन्दों में विविधता है, किन्तु पहली नज़र में वे बिल्कुल रूढ़ प्रतीत होते हैं। वे न्यू-इंगलैन्ड की बोली का प्रयोग करते हैं, किन्तु पाठक को चौंकाने वाली देशज भाषा के रूप में नहीं। नगर का— जिसका उनके समकालीन लेखक को नशा था— उनकी रचनाओं में कोई स्थान नहीं है। वे ग्रामवासी हैं और उनमें ग्रामवासी की प्रकट रूढ़िवादिता है, क्योंकि ग्रामीण जीवन, जिसमें ऋतुओं पर आधारित, विकास और ह्रास की अपनी एक बोझिल लय होती है, अपनी एक निरन्तरता उन लोगों पर आरोपित करता है जो उसमें रहते हैं। फिर भी, फ्रॉस्ट का स्वर 'आधुनिक' था। उनमें और व्हिटिर में— जो ग्रामीण न्यू-इंगलैन्ड के एक अन्य कवि थे— कभी कोई भ्रम नहीं हो सकता। उन्होंने किसी प्रकार की विशिष्टता व्यक्त करने की कोई चेष्टा नहीं की। उन्होंने अपना यह निश्चय स्पष्ट कर दिया कि वे काव्यात्मक नहीं बनेंगे। काव्य-तत्व को प्रस्तुत दृश्य में से ही, किसी अतिरिक्त और अयाचित पुरस्कार के रूप में निकलना होगा। सैन्डबर्ग और लिंडसे, नित्यप्रति के अनुभव में अपने सहभागी होने पर जोर देते हुए भी अपने को (व्हिटमैन की भाँति) गीतकार या कम से कम गायक समझते थे। इसके विपरीत फ्रॉस्ट एक किसान थे— कविता जैसे एक लाभांश थी। खेत उनके व्यक्तित्व का एक बड़ा अंश था, यथार्थ से उनको जोड़ने वाली कड़ी था, केवल स्थानीय रंग या सप्ताहान्त की मुद्रा नहीं।

उनकी कविता की उत्पत्ति इस किसान-संसार से हुई है, जिसके हर अंग को वे जानते हैं और जिसको प्रतिभापूर्ण, अनायास सरलता से शब्दों में प्रस्तुत करना भी वे जानते हैं। उनके कम बोलने वाले, ग़रीब, गुरुतापूर्ण न्यू-इंगलैन्ड-वासी ऐसे एकपात्रीय संवादों में अंकित किये गये हैं जो ई० ए० रॉबिन्सन या रॉबर्ट ब्राउनिंग से कुछ-कुछ मिलते हैं। लेकिन अन्तर भी है। उनके पात्र मौन

अवधियों के बीच-बीच में, सावधानी से, हर शब्द को महत्व देते हुए बोलते हैं। वाचालता उनके लिए विदेशी वस्तु होगी। वे रॉबिन्सन के पात्रों की भाँति लगातार बोलते ही नहीं चले जाते, और न ब्राउनिंग के पात्रों की भाँति फूट पड़ते हैं। उनके एकाकी खेत, सर्द जाड़े, अत्यधिक अल्प गर्मियाँ, असफलता, वन्य-प्रान्त और मृत्यु का सामीप्य— ये सब तनाव भरी ज़िन्दगी जीने वाले लोगों का आभास देते हैं। यह तनाव कविता में भी आ जाता है, और इसके विपरीत, मनोरंजन के क्षणों में एक अतिरंजित सी प्रफुल्लता आ जाती है। फिर दुहरा दें, कठोरता न्यू-हैम्पशायर के जीवन की ही है, कवि द्वारा आरोपित नहीं यद्यपि फ्रॉस्ट निस्संदेह उसका वर्णन अपनी कला के सम्पूर्ण कौशल के साथ करते हैं।

किन्तु यहाँ एक अन्तर है, और इस अन्तर में हमें एक कारण मिल सकता है कि अति उत्तम लेखक होने पर भी, फ्रॉस्ट उन्चतम कोटि के कवि क्यों नहीं हैं। उनके अपने शब्दों में, कोई भी कविता 'आनन्द में आरम्भ होती है, तात्कालिक भावना की ओर झुकती है, प्रथम लिखित पंक्ति से ही दिशा ग्रहण कर लेती है, भाग्यपूर्ण घटनाओं से होकर गुजरती है और उसका अन्त जीवन के एक स्पष्टीकरण में होता है— आवश्यक नहीं कि कोई महान स्पष्टीकरण हो,......लेकिन अव्यवस्था के विरुद्ध एक क्षणिक टिकावर......वह अपना नाम चलते-चलते खुद ही पा लेती है, और सर्वश्रेष्ठ तत्व को किसी अन्तिम, एक साथ ही ज्ञानपूर्ण और उदास वाक्यांश में अपनी प्रतीक्षा करते हुए खोज लेती है।......' अन्तिम वाक्यांश कोई सबक़ नहीं है, बल्कि डबल रोटी की ऊपरी पपड़ी जैसा है—पाठक को अगर रोटी के टुकड़ों की इच्छा है, तो उसे रोटी खुद ही काटनी होगी। एक अन्य अप्रत्यक्ष वक्तव्य (या एक दृष्टिकोण जिसके फ्रॉस्ट प्रशंसक हैं) उनकी 'ओवेन बर्ड' की अन्तिम पंक्तियों में है—

> "पक्षी समाप्त हो जाएगा और अन्य पक्षियों जैसा हो जाएगा
> सिवाय इसके कि वह गाते हुए न गाना जानता है।
> प्रश्न जो वह प्रस्तुत करता है, जो बस शब्दों में ही नहीं आ पाता
> यह है कि किसी घटी हुई वस्तु का क्या करें।"

एक बार फिर एक कठिन पहेली हमारे सामने है। काव्यात्मक बनने के प्रति अपनी अरुचि में, जो कुछ अब तक कवि की सामग्री और उसका कार्य समझा जाता रहा है, उसी को वह अस्वीकार कर देता है। फ्रॉस्ट की रचनाओं में घटना-क्रम अनुपम रीति से व्यक्त होता है—उनकी अपनी भूमि पर कोई उन्हें परास्त नहीं कर सकता। लेकिन स्पष्टीकरण—वह क्षण जब कवि को अपने आपको कवि के रूप में, चाहे कितने ही अनायास ढंग से, व्यक्त करना होता है—कभी-कभी अपर्याप्त रह जाता है: बहुत हल्का, बहुत कन्नी काटता हुआ, बहुत अधिक केवल कन्धे हिलाने जैसा। फ्रॉस्ट द्वारा स्पष्टीकरण के अधिक सुविचारित प्रयत्नों से भी हमारा सन्देह दूर नहीं होता। वे ऐसा संकेत करते प्रतीत होते हैं कि टिकाव क्षणिक है—कि वे सत्य के अधिक गम्भीर रूपों की अपेक्षा यथातथ्य पर अधिक निर्भर करने लगे हैं। फिर भी रॉबर्ट फ्रॉस्ट एक महत्वपूर्ण कवि हैं जिन्होंने कुछ श्रेष्ठतम कविताएँ लिखी हैं—जो काफ़ी दुर्लभ गुण है।

विश्व आन्दोलनों से फ्रॉस्ट और मध्य पश्चिम के कवियों की दूरी पर ज़ोर देना तो भ्रामक होगा, किन्तु वे इस काल के पूर्वी कवियों से कुछ अलग थे, जिनका विकास शहरी और बहुद्देशीय था। लन्दन और पेरिस से इनका सम्पर्क था (इंगलिस्तान में फ्रॉस्ट लन्दन में न रह कर गाँव में रहे थे)। न्यू-यार्क का ग्रीनिच गाँव वाला क्षेत्र, मुक्त जीवन की दृष्टि से शिकागो की अपेक्षा अधिक सन्तोषजनक था, और साथ ही कला, संगीत और नाटक में होने वाले समानान्तर विकासों से परिचित होने के अवसर प्रदान करता था। किन्तु उनमें और शिकागो वालों में कुछ साम्य भी था। उनके उत्तर चाहें भिन्न थे, किन्तु उनकी समस्याएँ बहुत कुछ एक ही थीं, और हैरिएट मुनरो की 'पोएट्री' में उन सभी के लिए स्थान था। विलियम कार्लोस विलियम्स की कविता इन समानताओं और भिन्नताओं में से कुछ को व्यक्त करती है।

विलियम्स का जन्म न्यू-जरसी में हुआ। वे चिकित्सक बने, और कवि के रूप में अपना अस्तित्व बनाए रखने के साथ वे अपने पेशे का कार्य भी करते रहे हैं। उन्होंने रदरफ़ोर्ड, न्यू जरसी के जीवन के तत्वों से अपनी कविता का निर्माण किया है, किन्तु उनकी सामग्री चाहे कितनी भी अपरिष्कृत और गद्या-

त्मक हो, उन्होंने अपनी कवि-दृष्टि से उसे दूसरा ही रूप दे दिया है। एक अन्य कवि वैलेस स्टीवेन्स ने विलियम्स के बारे में कहा है कि 'काव्य-विरोधी तत्वों के प्रति उनका अनुराग उनके रक्त में व्याप्त है' और यह कि इस पर भी हम उनकी रचनाओं में 'यथार्थ और अयथार्थ का, भावुक और काव्य-विरोधी का मेल, दो विरोधी तत्वों की निरन्तर पारस्परिक प्रक्रिया' पाते हैं। यहाँ विलियम्स और फ्रॉस्ट में भिन्नता है। अपने जीवन और अपनी कविता में उन्होंने आन्तरिक और बाह्य अनुभवों के (या अनुभव और व्याख्या के) अन्तर को पहचाना है, जब कि फ्रॉस्ट में, प्रथम वस्तुओं को प्रथम स्थान देते हुए, अन्तिम वस्तुओं को (मृत्यु और उसके उपरान्त की समस्याएँ) कोई स्थान न देने की प्रवृत्ति है। फिर वही अमरीकी पहेली। विलियम्स को उत्तर हमेशा ज्ञात नहीं रहा। उनकी सर्वाधिक प्रशंसित छोटी कविताओं में से एक है—

"इतना कुछ निर्भर है	(सो यच डिपेन्ड्स
ऊपर	अपॉन
एक लाल पहिये	ए रेड व्हील
वाली गाड़ी के	बैरो
चमकाई हुई वर्षा	ग्लेज़्ड विद रेन
के पानी से	वाटर
साथ में सफेद	बिसाइड दी व्हाइट
चूज़ों के "	चिकेन्स)

इसमें एक चमकती हुई, शिशु-दृष्टि की सी तात्कालिकता है और इसका गठन कलापूर्ण रूप में अकृत्रिम है। लेकिन अगर कवि अपने को ऐसे प्रभावों तक ही सीमित रखे तो हम जल्दी ही इस प्रदर्शन से ऊब जाएँ। किन्तु फ्रॉस्ट के विपरीत, विलियम्स में निरन्तर विकास होता रहा है, क्योंकि उन्होंने अपने विषयों पर कवि के रूप में कवि के प्रखर चिन्तन को लगाया है। उन्होंने व्याख्या की आवश्यकता पर बराबर जोर दिया है, और यद्यपि वर्षों तक वे छोटी पत्रिकाओं की स्वतः उत्पन्न अज्ञातावस्था में पड़े रहे (वे पत्रिकाएँ, जो प्रसिद्ध शब्दों में, कविता को मुक्त करने के लिए मर गयीं), किन्तु अपने चारों

ओर के दृश्य के प्रति अपनी प्रतिक्रिया में ताज़गी की भावना उन्होंने बनाए रखी है, जब कि उस प्रतिक्रिया को सरल करने से उन्होंने हमेशा इन्कार किया है। उन्होंने साथी मनुष्यों के बारे में निकट, स्नेहपूर्ण ज्ञान विकसित किया है, फिर भी उनके प्रति भावुक नहीं रहे। वे उनके लिए कभी 'राष्ट्र' नहीं बने। अतः यथार्थ के एक वक्तव्य के रूप में ये पंक्तियाँ—

"हमारे महत्वहीन व्यक्तित्वों
के भयंकर चेहरों
का सौन्दर्य"

सैन्डबर्ग के अधिकांश या फ्रॉस्ट के कुछ अंशों से ज़्यादा गहराई तक जाती हैं। बेसबाल के खेल पर उनकी इन पंक्तियों के साथ भी ऐसा ही है—

"गर्मी है, ऋतु का चरम बिन्दु है
भीड़
हर्ष ध्वनि कर रही है, भीड़ हँस रही है
विस्तार में
स्थायी रूप से, गम्भीरता से
बिना विचार"

विलियम्स ने कहा है, 'कोई विचार नहीं, सिवाय वस्तुओं में'। किन्तु १९१७ के पूर्व उसे उपदेशात्मकता और अलंकरण के बन्धनों से मुक्त करने में आनन्द लेने के बावजूद, उन्होंने ऐसा नहीं होने दिया कि वस्तु ही कविता का अंतिम रूप बन जाए। अतः पिछले वर्षों में, अपनी लम्बी कविता 'पेटरसन' (यह नाम उन्होंने न्यू-जरसी में अपने कस्बे का दिया है) की पहली क़िस्तों में उन्होंने पहेली का आश्चर्यजनक रूप में प्रभावकारी उत्तर देना आरम्भ किया। 'पेटरसन' के प्रारम्भ में जो सम्भावनाएँ दिखी थीं, बाद के अंशों में सर्वथा पूरी नहीं हुईं। विलियम्स कहीं-कहीं अनाकर्षक कवि हैं। विचारों पर जल्दबाज़ी में झपटते हैं, कुछ हद तक मुक्त छंद की ऐसी रीतियों के शिकार हैं, जिन्होंने फ्रॉस्ट को कभी नहीं भटकाया। उनकी कटी-कटी पंक्तियाँ और अध-बोली भाषा ग़ैर-अम-

रीकियों की समझ में मुश्किल से आती हैं। किन्तु वे एक व्यापक दृष्टि वाले, अच्छे कवि हैं।

पेन्ज़ेलवेनिया विश्वविद्यालय में औषधि-विज्ञान के छात्र के रूप में उनकी मित्रता अपने समान ही कविता में रुचि रखने वाले दो युवा व्यक्तियों से हुई। एक एज़रा पाउन्ड थे, जो इडा हो राज्य के मास्को नगर से आये थे। दूसरी खगोल-शास्त्र के एक प्राध्यापक की पुत्री हिल्डा डूलिटिल थीं। उनकी मित्रता कायम रही, जिसके परिणाम विलियम्स के लिए बड़े मूल्यवान सिद्ध हुए। पाउन्ड अपनी आयु के लिए बहुत ही प्रतिभाशाली, और दूसरों में चिढ़ उत्पन्न करने वाले युवक थे, जिनकी शब्दों और विचारों में पूर्ण लगन थी। यह लगन उन्हें और उन्हीं की तरह हिल्डा डूलिटिल को लंदन ले गयी जहाँ वे अपने को 'विम्ववादी' कहने वाले एक छोटे से समूह में सम्मिलित हो गये, जिसके नेता दार्शनिक टी० ई० हुल्मे थे। इस समूह ने एक नयी काव्य-शैली की घोषणा की जिसे, हुल्मे के प्रसिद्ध शब्दों में, 'प्रसन्न, शुष्क, और संस्कारयुक्त' होना था। कविता 'शब्दों की पच्चीकारी से न कम न ज़्यादा,' थी 'अतः हर शब्द के लिए बिल्कुल ठीक होना जरूरी है'। जो गुण विम्ववादी कविता का लक्ष्य था वह 'पच्चीकारी' से भलीभाँति व्यक्त होता है। पच्चीकारी के लिए बड़ी सावधानी और शिल्प-कौशल की आवश्यकता होती है, फिर भी उसमें प्रभाववादी साहसिकता— या, अधिक सही कहें तो स्यूरात के चित्रों के समान 'विन्दुवादी' साहसिकता— का सा असर पैदा होता है। या, जैसा पाउन्ड ने कहा, 'विम्ववाद का मूल तत्व यह है कि वह विम्बों को प्रयोग अलंकारों के रूप में नहीं करता। विम्व स्वयं ही भाषा है।' मितव्ययिता और केन्द्रीकरण की पराकाष्ठापूर्ण चेष्टा में, जो कुछ अब तक ऊपरी अलंकरण था, उसे कविता का ही अभिन्न अंग बनाना था। औपचारिक छन्द-गठन का स्थान 'शब्दों के संगीतमय अनुक्रम' को लेना था। इस समय पाउन्ड और अन्य लोगों पर (पाउन्ड, जिनमें हमेशा ही उदासीनता के साथ रोब डालने की प्रवृत्ति रही, शीघ्र ही समूह पर हावी हो गये थे) मुख्यतः प्रतीकवाद का नहीं, वरन प्राची की कविता का प्रभाव था। चीनी और जापानी कविता में (जैसा वे उसे जूडिथ गॉटिएर के अनुवादों और बोस्टन के प्राच्यविद् अर्नेस्ट फेनोलोसा की कृतियों द्वारा जानते थे) उन्होंने

श्रेष्ठतम संक्षिप्ति—सार रूप शब्द—पायी। अत्यधिक उत्कंठित होकर—इस अवधि में, शिकागो की भाँति लंदन में भी हर चीज़ 'नयी' लगती थी—वे अपनी कविता में भी सारतत्व प्राप्त करने चले। पाउन्ड ने तीस पंक्तियों की एक कविता लिखी थी, लेकिन 'दूसरी कोटि की सघनता' की रचना कह कर उसे नष्ट कर दिया। छह मास बाद उन्होंने पन्द्रह पंक्तियों की एक कविता में पुनः उसी विषय का उपयोग किया पेरिस मेट्रो (भूमिगत रेल) के एक स्टेशन पर सुन्दर चेहरों को देख कर अचानक उठी भावना का एक क्षण। और एक वर्ष बाद (समय यहाँ एक महत्वपूर्ण तत्व प्रतीत होता है, जैसे प्रक्रिया शराब के पुरानी होने जैसी हो) उन्होंने इस कविता को उसका अन्तिम, दो पंक्तियों का रूप दिया :

"भीड़ में इन चेहरों का भ्रम सा दिखना;
किसी भीगी, काली डाल पर पँखुड़ियाँ।"

पाउन्ड ने कुछ और ऐसी ही 'सघन' कविताएँ लिखीं, और हिल्डा डूलिटिल ने भी (जो अपनी रचनाओं पर, कवि के नाम को ही छोटा करके एच० डी० हस्ताक्षर करती थीं) कुछ ठोस, अच्छी लगने वाली छोटी-छोटी बिम्बवादी रचनाएँ लिखीं।

आन्दोलन ने शीघ्र ही एक अन्य अमरीकी कवि, बोस्टन की भद्र महिला एमी लॉवेल को भी आकर्षित किया, जो १९१४ की गर्मियों में अपनी शहतूत के रंग की मोटर, और मिलते हुए रंग की वार्दियों में दो चालक लेकर लंदन आयीं। शीघ्र ही वे उस आन्दोलन की नेता बन गयीं जिसे पाउन्ड ने, जो अब अन्य दिशाओं में चले गये थे, 'एमीजिज़्म' (बिम्बवाद के अंग्रेज़ी नाम 'इमेजिज़्म' पर व्यंग्य) कह कर पुकारा। कुछ समय तक वे आन्दोलन के प्रति निष्ठावान रहीं। फिर वे भी बहु-स्वरीय गद्य के पक्ष में उसे छोड़ गयीं। उनके व्यक्तित्व में ऐसा उबाल था कि वे बिम्बवाद जैसे बँधे हुए सिद्धान्त में अपने को सीमित नहीं रख सकती थीं। अन्ततः उन्होंने कीट्स की एक जीवनी लिखी जो ११६० पृष्ठों तक गयी।

बिम्बवाद केवल एक पड़ाव था। पाउन्ड की जो कविता ऊपर उद्धृत की गयी है, उसमें इसकी सीमाएँ देखी जा सकती हैं। कविता अधिकतम सघनता

के बिन्दु के बाद भी छाँटी गयी है, यहाँ तक कि वह एक अर्ध-निजी प्रसंग रह गयी है। बिम्ब अपने-आप में कविता के लिए अल्प सम्भावनाएँ ही प्रस्तुत करता है। अधिकतम कुशल हाथों के अतिरिक्त, अन्य सभी के लिए यह उस अलंकरण से शायद ही कुछ अधिक होता है, जिसका नाश करने के लिए उसका जन्म हुआ था। फिर भी, यह एक महत्वपूर्ण पड़ाव था, चाहे इसमें उतनी नवीनता नहीं थी जितनी इसके संस्थापक समझते थे, या यह उतना क्रान्तिकारी नहीं था जितनी उन्हें आशा थी। इस आन्दोलन में, जो काव्य-जगत में परिवर्तन लाने वाली एक शक्ति भी था और परिवर्तन का एक चिन्ह भी, एक आवेग और आनन्द था जो उस काल की विशेषता थी। मितव्ययिता पर उसका आग्रह, और उसके द्वारा मुक्त-छन्द का समर्थन, आगे भी महत्वपूर्ण रहे, जबकि बिम्ब-वादी विभिन्न दिशाओं में बिखर गये थे। जब आन्दोलन सक्रिय था, तो यह अमरीका में वापस आया, जहाँ पाउन्ड ने सुश्री मुनरो की 'पोएट्री' के माध्यम से उसका प्रतिपादन किया।

अपने बिम्बवादी काल के कुछ समय बाद पाउन्ड ने मार्गरेट ऐन्डरसन की पत्रिका 'लिटिल रिव्यू' का भी उपयोग उसे आधुनिकता का एक गढ़ बनाने के लिए किया। यह काम उन्होंने युरोप से ही किया, जहाँ अब वे पक्की तरह बस गये थे। वे सर्वभक्षी थे जैसा शायद कोई अमरीकी ही हो सकता है, और उन्होंने हर उस चीज़ को चखा जो नयी कविता के लिए उपयोगी हो सकती थी। इस प्रकार वे नयी कविता को यह सुरक्षा प्रदान करने में सहायक हुए कि वह अपनी प्रथम आनन्दपूर्ण बुत-शिकनियों और प्रयोगात्मक अतियों से गुज़रने के बाद प्रौढ़ता प्राप्त करे। फ्रांसीसी प्रतीकवाद, सेक्सटस प्रॉपर्टियस के शोकगीत, प्रॉवेन्स (दक्षिणी फ्रांस का एक क्षेत्र) के लोकगीत, प्राची की काव्य-शैलियाँ, और मध्य अंग्रेज़ी— इन सभी और अन्य शैलियों को भी पाउन्ड ने अपनी कविता में स्थान दिया। उनकी विद्वत्ता औसत पाठक को चिढ़ाने वाली थी, और विशेषज्ञ भी कभी-कभी सन्देह करते थे। उनका अहंकार प्रथम विश्व युद्ध के बाद उन्हें एक अपने ही पाउन्डवादी फासिज़्म की ओर ले गया। किन्तु उनकी सनकें, अप्रिय होने पर भी, उनके विशाल खोजकार्य के महत्व को कम नहीं करतीं। अमरीकी कवियों के लिए, और अंग्रेज कवियों के लिए भी, उनका क्या महत्व रहा है, यह

उनके मित्र विलियम कार्लोस विलियम्स की आत्मकथा जैसी पुस्तकों से प्रकट होता है। ऐसे समकालीनों की पाउन्ड ने अमूल्य सेवा की थी, अमरीका की अपनी अनर्गल भर्त्सनाओं द्वारा नहीं, बल्कि यह प्रदर्शित करके कि पेशेवर कवि, अगर उसमें सामान्य लोकप्रियता का परित्याग करने का साहस हो तो, मास्को, इडाहो से आकर भी सारे संसार को अपना क्षेत्र बना सकता है।

विलियम्स से भी अधिक, वैलेस स्टीवेन्स की कविता में शिल्प की वह उत्तमता है जिसे पाउन्ड ने एक लक्ष्य माना था। वैलेस स्टीवेन्स एक बीमा कम्पनी में काम करते थे और उसके एक उच्च अधिकारी बन गये। किन्तु उनके इस कार्य का उनके लेखन से एक वैपरीत्य सम्बन्ध ही था। उन्होंने अपने को एक स्वच्छन्दतावादी कवि कहा है, और इस शब्द का प्रयोग अपने चारों ओर की दुनिया के साथ अपने अनजान में उलझे हुए सम्बन्ध को परिभाषित करने के लिए किया है—ऐसा व्यक्ति जो (उनके अपने शब्दों में) 'अब भी बौद्धिक अलगाव की मीनार पर रहता है, लेकिन जिसका आग्रह है कि अगर चोटी पर से सार्वजनिक कूड़ेखाने और विज्ञापन के चिन्हों का असाधारण दृश्य न दिखाई पड़े, तो वहाँ रहना असहनीय हो जाये।......वह ऐसा सन्यासी है जो सूरज और चाँद के साथ अकेले रहता है, और एक सड़ा हुआ अख़बार लेने का हठ करता है।' उन्हें अपना काल पसन्द नहीं है, लेकिन उसकी भर्त्सना करने में उनको कोई दिलचस्पी नहीं है (सिवाय अप्रत्यक्ष रूप में), और समाज की कोई नयी व्यवस्था प्रस्तावित करने में उनकी रुचि और भी कम है। उनकी आलोचनाएँ विशिष्ट प्रकार की और अति सुन्दर हैं। किन्तु, जैसा उनकी प्रथम प्रकाशित कविताओं ('पोएट्री' पत्रिका में १९१४) से प्रकट था, उनके अन्दर किसी प्रकार की रुग्णता नहीं थी। उनका स्थान आधुनिक आन्दोलन में था, और वे 'आसमानी दशक' (जैसा थॉमस बीयर ने उन्नीसवीं सदी के अन्तिम दशक को कहा था) के अवशेष नहीं थे। उनकी कविता, 'डिसइल्यूज़नमेन्ट ऑफ़ टेन ओ' क्लॉक' (दस बजे का भ्रम टूटना) नीचे उद्धत है—

"मकानों में प्रेत घूमते हैं
रात की सफ़ेद पोशाकों के
कोई हरी नहीं हैं,

या हरी बूटियों वाली बैंजनी
या पीली बूटियों वाली हरी,
उनमें कोई भी विचित्र नहीं है,
कि कढ़ाई वाले मोज़े हों
और सलमे जड़ी कमरपेटी।
लोग नहीं जा रहे हैं
लंगूरों और बैंजनी फूलों वाले पौधों के सपने देखने।
केवल यहाँ-वहाँ कोई बूढ़ा जहाज़ी
नशे में धुत्त और बूट पहने सोया हुआ,
शेर पकड़ता है
रक्तिम ऋतु में।"

१९२० के बाद के प्रारम्भिक वर्षों के एक आलोचक ने[१] यह कविता उद्धृत करके स्टीवेन्स की कठोर आलोचना की थी कि वे शब्दों के साथ इस प्रकार खिलवाड़ करते हैं जैसे वे आकर्षक खिलौने हों। हम उनसे सहमत हो सकते हैं कि सैन्डबर्ग, लिंडसे, मास्टर्स, या विलियम्स के साथ भी, इसका मेल नहीं बैठता। हम देखते हैं कि स्टीवेन्स को रंगों से प्यार है। और रंग, रात की सफ़ेद पोशाकों की नीरस सम्माननीयता के विरुद्ध, स्फूर्ति और कल्पना का प्रतिनिधित्व करते हैं। उनके बिम्ब-विधान को बनावटी और असंभाव्य कहा जा सकता है। यह भी, कि वर्णित दृश्य 'यथार्थ' नहीं है, और न जहाज़ी ही वास्तविक जहाज़ी है, यद्यपि किसी नृत्य-नाटिका में हम उसे स्वीकार कर सकते हैं।

बाद की कविताओं में स्टीवेन्स कभी-कभी पाठक को और भी लम्बा नाच नचाते हैं, और भी विचित्र मार्गों पर ले जाते हैं, और अर्थहीनता के निकट पहुँच जाते हैं (जैसे 'ल मोनोकिल डी मॉन ऑन्किल' या 'दी पाल्ट्री न्यूड-स्टार्ट्स ऑन ए स्प्रिंग वॉयज' जैसे शीर्षकों के चुनाव में, जिनका सम्बन्धित कविता से कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं प्रतीत होता), बल्कि सचमुच डाडावाद और सर्रियलिज़्म (अवचेतन-यथार्थवाद) की अर्थहीनताओं के निकट पहुँच जाते हैं। एक

१. लुई उन्टरमेयर, 'अमेरिकन पोएट्री सिन्स १९००' (लंदन, १९२४)।

अवचेतन-यथार्थवादी, मेरेट ऑपेमहीम ने रोएँदार खाल से एक प्याला (तश्तरी-चम्मच सहित) बनाया था। ऐसा कहा जा सकता है कि स्टीवेन्स की कुछ कविताओं का भी कुछ वैसा ही प्रभाव पड़ता है। ये खाल के प्याले जैसी कविताएँ विचित्र रूप में कल्पनामय हैं, और इस अर्थ में 'अनुपयोगी' हैं कि वे पाठक को कोई परामर्श या सांत्वना नहीं प्रदान करतीं, एक संस्कार युक्त प्रकार के आनन्द के सिवा कुछ भी नहीं प्रदान करतीं। या, अठारहवीं सदी के कुछ काव्य की भाँति, या सिटवेल भाई-बहन की कुछ कविताओं की भाँति, वे अनुभव को एक अत्यधिक सभ्य संवेदना के ऐसे माध्यम द्वारा प्रस्तुत करती हैं, जिसके बारे में कहा जा सकता है कि वह अनुभव के विभिन्न रंगों को अलग-अलग करके रखती है।

किन्तु इन सारी बातों में स्टीवेन्स का असली महत्व छूट जाता है। सार्वजनिक कूड़ेखाने का दृश्य उनके लिए महत्व का है। वह कविता के 'तथ्य के साथ मौलिक और अनन्त संघर्ष' का प्रतिनिधि है। उनका 'तथ्य' आमतौर पर हर किसी का तथ्य नहीं होता—

"कौआ यथार्थवादी है। लेकिन, फिर,
सुनहरा पक्षी, भी, यथार्थवादी हो सकता है।"

यथार्थ और कल्पना, और उनकी पारस्परिक प्रक्रिया, उनका एक मुख्य विषय है। वे 'अवचेतन-यथार्थवाद' से प्रभावित नहीं हैं, क्योंकि 'वह बिना खोजे आविष्कार कर लेता है। संड़सी से बाजा बजवा लेना, आविष्कार करता है खोजना नहीं।' उनका विचार है कि कविता अधिकतम असम्भाव्य मार्गों से होकर यथार्थ को पा सकती है (और शायद यही उसे करना होगा), लेकिन अँधेरे में छलाँग लगा कर नहीं। हर प्रकार की सुगन्ध और जगमग वांछनीय है, बशर्ते कि कवि को काव्य-विरोधी साधारणता के सार्वजनिक कूड़ेखाने का ज्ञान हो। इन सन्दर्भों में, यह स्पष्ट है कि 'दस बजे का भ्रम टूटना' केवल रंग-मूल्यों का अभ्यास नहीं है, जैसा स्टीवेन्स के प्रारम्भिक आलोचक ने शिकायत की थी। इसकी निकट समीक्षा की जा सकती है; यह पूर्ण है; इसमें अनायास गति है, इसी लम्बाई की किसी बिम्बवादी कविता की तरह कसरती दबाव से काँखती नहीं चलती। यद्यपि इसका प्रभाव किसी मंच के चिपटे, चमकते हुए परदे का सा है, किन्तु यह केवल **मंचसज्जा** नहीं है। यह अर्थमय है, नीरसता

और काव्य-यथार्थ की एक उत्तम सूक्ति-कथा है। बाद की कुछ पुस्तकों में (उदाहरण के लिए, 'ऑरोराज़ ऑफ़ ऑटम' १९५०) उनकी वहस कुछ वहुत ज़्यादा ऊपर आ गयी है, जिसकी तुलना रैन्डाल जैरेल ने जी० ई० मूर के स्पिनेट-वादन से की है। अभी भी वही अमरीकी पहेली है जिसमें क़वि 'सर्वजन की अर्थहीन भाषा' खोजता है और चेष्टा करता है 'एक विशिष्ट भाषा द्वारा बोलने की'—

"सामान्य की विशिष्ट शक्ति,
कल्पना की लातिन से मिश्रित करना
हास्यमयता की सर्वसामान्य भाषा को।"

लेकिन पहेली को शायद ही कभी इतनी बारीकी से प्रस्तुत किया गया है। वैलेस स्टीवेन्स हमारी शताब्दी के सर्वाधिक सक्षम कवियों में से हैं। मेरिया ने मूर की भाँति, जिनका कार्यकाल प्रथम विश्व युद्ध के बाद आरम्भ होता है, उन्होंने 'राष्ट्र' और 'जनता' के से स्थूल समीकरणों की चिन्ता करना छोड़ दिया है। शिल्पी के एकाकीपन को, जिसने मेल्विले में अपराध और निराशा की भावना भर दी थी, पहले से ही स्वीकार करके, उन्होंने अपने सूक्ष्म लक्ष्यों को प्राप्त करने की चेष्टा वयस्क शान्तभाव से की है। अपने अधिक वाचाल सहयोगियों के साथ, उन्होंने यह दिखाया है कि अमरीकी कविता प्रौढ़ हो गयी है। जहाँ तक युरोप का सम्बन्ध है, अब कोई सांस्कृतिक पिछड़ापन नहीं रह गया था। वस्तुतः, पाउन्ड और जर्ट्रूड स्टीन जैसे अमरीकी, युरोप के अग्रगामी साहित्यिकों की पहली पंक्ति में थे और दूसरों को आगे आने की प्रेरणा देते थे। यद्यपि अमरीकी पाठकों का मुख्य भाग वहुत पीछे-पीछे आता रहा (इंगलिस्तान या फ्रान्स के पाठकों से भी पीछे), किन्तु चमत्कार-युग के कवियों को इसकी विशेष चिन्ता नहीं थी। वे छोटी-छोटी पत्रिकाओं में एक दूसरे से बातें कर सकते थे। और वे अधिकार का तिरस्कार करने के पुराने अमरीकी खेल में मज़ा लेते थे। एमी लॉवेल, जो दूर के रिश्ते से जो आर० लॉवेल की वंशज थीं और '(उनके) सारे जीवन में……उन बुज़ुर्ग सज्जन को (उनके) सामने आदर्श रूप में रखा जाता था,' बड़ी प्रसन्न हुईं जब किसी ने उनसे कहा कि वे अपने पूर्वज से ज़्यादा अच्छी कवि हैं। एक पुरानी पीढ़ी के साथ ऐसा कुंठित करने वाला सम्बन्ध तो कम ही लोगों का रहा होगा, किन्तु सभी लोग उनके इस विश्वास से सहमत थे कि एक क्रान्ति हो रही थी।

अध्याय १२

प्रथम विश्व-युद्ध के बाद का कथा-साहित्य

शेरवुड ऐन्डरसन (१८७६-१९४१)

सिन्क्लेयर ल्युइस (१८८५-१९५१)

अर्नेस्ट हेमिंग्वे (१८९८-)

एफ़० स्कॉट फ़िट्ज़जेराल्ड (१८९६-१९४०)

जॉन डॉस पैसॉस (१८९६-)

जेम्स टी० फैरेल (१९०४-)

जॉन स्टीनबेक (१९०२-)

विलियम फॉकनर (१८९७-)

थॉमस वुल्फ़ (१९००-३८)

अपनी पीढ़ी, और उसकी समस्याओं के अनोखेपन पर यह विश्वास किस हद तक युद्ध के कारण था, इसका अनुमान लगाना कठिन है। निस्सन्देह, युद्ध एक बहुत बड़ी घटना थी। युरोपवासियों के लिए उलझन की बात यह है कि अमरीकियों पर उसका प्रभाव अनुपात से कितना अधिक हुआ। समय या मूल्य (जीवन, धन, और अध्यात्मिक क्षय के रूप में) की दृष्टि से इसका प्रभाव अपेक्षतया कम ही हुआ था। पश्चिमी मोर्चे पर अमरीकी सैनिकों को केवल चार या पाँच महीने युद्ध में भाग लेना पड़ा। फिर भी, युद्ध से उत्पन्न घृणा, उससे विकर्षण, अमरीका में लगभग सर्वव्याप्त थे — उपन्यासकार के रूप में एडिथ व्हार्टन की लोकप्रियता घटने का एक कारण यह भी था कि 'दी मार्ने' (१९१८) और 'ए सन ऐट दी फ्रन्ट' (१९२३) में उन्होंने युद्ध के बारे में सचमुच ऐसे लिखा जैसे वह एक सार्थक संघर्ष था। विल्सन की वर्साई-सन्धि का विरोध केवल रिपब्लिकन दल के धनी समर्थकों ने ही नहीं किया; 'न्यू रिपब्लिक' के बुद्धिजीवियों से अधिक तीव्र विरोधी उनके और कोई नहीं थे। अमरीकियों ने इस आश्वासन पर युद्ध में प्रवेश किया था कि यह एक धर्मयुद्ध था ('लाफ़ायेत, हम आ गये'), या कम से कम सरकारी ख़र्चे पर पुरानी दुनिया में मजे लेने की और साहसिकता दिखाने की आशा थी। वापस लौटते हुए वे निश्चित थे कि उनके साथ छल किया गया— कि आख़िरकार, यह उनका युद्ध नहीं था। बहुतेरे युरोपीय लोगों को भी भ्रम टूटने का ऐसा ही अनुभव हुआ जिसे उन्होंने लिखा। लेकिन अमरीकी प्रतिक्रिया अधिक तीव्र थी। ऐसा था जैसे संवेदनशील अमरीकी सैनिक की भावनाएँ रातों रात बदल कर रुपर्ट ब्रुक के स्थान पर विल्फ्रेड ओवेन की हो गयीं— इस अन्तर के साथ कि ओवेन की पीड़ामय उदासीनता के स्थान पर, उसे लगभग निजी अपमान और क्षोभ का अनुभव हुआ। दो में से एक बात १९२० के बाद के अमरीकी लेखक के साथ महायुद्ध के समय हुई। या तो वह मुख्य अमरीकी सेना के आने से पहले ही भरती हो गया (फ़ॉकनर अंग्रेज़ी वायुसेना में, हेमिंग्वे, जॉन डॉस पैसॉस, और ई० ई० कमिंग्स चिकित्सक दस्तों में), और इस सूरत में उसका झुकाव इस परिणाम की ओर हुआ कि युद्ध एक भयंकर अनुभव था जिसमें उसे नहीं फँसना चाहिए। या, स्कॉट फ़िट्ज़जेराल्ड की भाँति (या 'स्टड्स लोनिगन' या फ़ॉकनर

के 'सोल्जर्स पे' के युवा अफ़सर की भाँति) वह समुद्र पार नहीं जा सका और इस सूरत में उसे दोहरे छल का अनुभव हुआ, क्योंकि वह वापस आने वाली भ्रम टूटने की लहर को ही जान सका। डॉस पैसॉस के 'थ्री सोल्जर्स' (१९२१) में, कमिंग्स के 'दी एनॉर्मस रूम' (१९२२) में, और हेमिंग्वे की कुछ रचनाओं में, नायक एक अमरीकी है, जो अन्य लोगों को ऐसे नारों के लिए लड़ते देखता है, जिनके झूठ को, एक तटस्थ पर्यवेक्षक के रूप में वह देख पाता है।

आम तौर पर मानी जाने वाली बातें झूठी हैं। 'कलाकार' शेष समाज से कटा हुआ होता है। ये 'खोई हुई पीढ़ी' द्वारा आम तौर पर स्वीकृत स्वयं सिद्ध सिद्धान्त थे। ये नकारात्मक वक्तव्य थे, यह नकारों के युग के अनुकूल ही था। किन्तु ये आनन्द पूर्ण नकार थे। लेखक उतने आशाहीन रूप में कटा हुआ नहीं था, जितना वह अपनी ओर से मानता था। कम से कम उपन्यासकार ऐसा नहीं था। छोटी पत्रिकाओं के सांत्वनापूर्ण आपसी सम्पर्क के अतिरिक्त (जिन्हें हमेशा ही नये समर्थक मिलते प्रतीत होते थे), उसे जनसाधारण से भी, जिनकी वह भर्त्सना करता था, आश्चर्यजनक मात्रा में समर्थन मिला। वस्तुतः, व्यापक प्रश्नों में कथा-साहित्य का लेखक अपने पाठकों से वहुत दूर नहीं था। वहुसंख्यक अमरीकी उससे सहमत थे कि युद्ध व्यर्थ और भयावह था, नशा-वन्दी एक भूल थी, यौन महत्वपूर्ण था, पेरिस और फ्रान्स के दक्षिणी तट का जीवन स्वदेश के जीवन से अधिक स्फूर्त्तिदायक था। कसे हुए, वनावट से मुक्त गद्य में, जिसे अधिक से अधिक विकसित करने की लेखक चेष्टा करता था, ऐसे विषयों की चर्चा सुनना उन्हें अच्छा लगता था। सिन्क्लेयर ल्युइस या अर्नेस्ट हेमिंग्वे की शैली में उन्होंने एक ऐसी चीज़ पायी जो उनकी वातचीत, या समाचार पत्र में उनके प्रिय खेल सम्वन्धी लेखक के स्तम्भ से वहुत दूर नहीं थी। (१९२० के वाद के कई लेखक शुरू में पत्रकार थे। रिंग लार्डनर ने वस्तुतः खेल कूद सम्वन्धी लेखन से आरम्भ किया था।)

फिर भी, लेखक का आग्रह था कि असली और नकली के वीच, संस्कार युक्त लोगों और जिन्हें मेन्केन 'वूवॉइज़ी' कहते थे (मध्यम वर्ग के लिए जर्मन शब्द 'वूर्जुआज़ी' को विगाड़ कर—अनु०), उनके वीच, एक मौलिक अन्तर था। युद्धोत्तर काल के वर्षों में लेखक की पुकार स्वतन्त्रता के लिए थी—व्यक्ति

के लिए अपने को व्यक्त करने की स्वतन्त्रता। इस काल के विचार-दर्शन में फ्रॉयड की देन मार्क्स से कहीं अधिक थी, किन्तु मार्क्सवादी सिद्धान्त बेमेल नहीं प्रतीत होते थे। फ्रायड ने (जैसी उनकी सामान्यतः व्याख्या की गयी), जो कुछ उपन्यासकार और नाटककार कहना चाहते थे, उसे वैज्ञानिक अनुमति प्रदान की। इसके अतिरिक्त, अधिकार को उसके आसन से नीचे खींचने में उन्होंने जीवनी लेखक की सहायता की। अतीत और वर्त्तमान की प्रभावशाली आकृतियाँ दयनीय, निराश लाचारों के रूप में प्रकट हुई। स्वतन्त्र आत्मा के लिए स्वतन्त्रता की खोज अनिवार्य है—यह १९२० के बाद का अटल सिद्धान्त था, जैसा यह थोरो के लिए था। किन्तु आग्रह के विन्दु भिन्न थे। हमे यौन स्वतन्त्रता होनी चाहिए। 'शुद्धतावादियों' (अपने पुरखों के लिए, जिनके प्रति कोई प्रेम नहीं, सुविधाजनक शब्द) का जीवन विकृत था, क्योंकि उन्होंने शरीर की माँग को अस्वीकार किया था। ऐसा ही 'विक्टोरिया कालीन' लोगों ने भी किया था—बीसवीं सदी का तीसरा दशक हॉवेल्स जैसे लेखक में यौन भावना के अभाव को क्षमा नहीं कर सकता था (हॉवेल्स के लिए 'पारस्परिक सम्बन्ध में निहित विशेषण था 'सामाजिक', और इस दशक के लिए 'यौन')। सामाजिक या यौन दृष्टि से जो विवाह सन्तोषजनक न रह जाएँ, उनका परित्याग कर देना चाहिए। व्यक्ति को नंगे पाँव चलना होगा, लाक्षणिक अर्थ में, और शाब्दिक अर्थ में भी—उस काल के लेखन में ऐसे बहुसंख्यक पात्र हैं जो घास में चलने के लिए, धरती के निकट होने के लिए, अपने जूते उतार देते हैं, और शायद अपने कपड़े भी। सभ्यता कुंठित करने वाली थी। इसके विपरीत, आदिम रूप को उच्च स्थान दिया गया। 'उदास हँसी' वाला नीग्रो भाग्यशाली था क्योंकि वह जीवन की कला के रहस्य को जानता था, जिसे गोरी दुनिया भूल चुकी थी। मेबेल डॉज लुहेन, जो एक धनी और सामाजिक दृष्टि से प्रतिष्ठित परिवार की सदस्या थीं, और युद्ध के पूर्व इटली में तथा युद्ध-काल में न्यू-यॉर्क में रहती थीं, बाद में न्यू-मेक्सिको चली गयीं, जहाँ उनके चौथे पति एन्टोनियो नाम के एक टाओस जाति के आदिवासी थे।[१] वस्तुतः अमरीकी

१. डी० एच० लॉरेन्स कुछ समय तक टाओस बस्ती में रहे थे। उनकी विधवा पत्नी अब भी वहीं रहती हैं।

स्त्रियों ने (जिन्हें अब अपनी अंग्रेज बहनों की तरह वोट का अधिकार मिल गया था) इस दशक की मुक्ति में सशक्त योग दिया। वे जितनी अधिक धनी होतीं, आम तौर पर उनकी चेष्टाएँ उतनी ही सबल होतीं, क्योंकि धन उन्हें इस योग्य बनाता था कि तात्कालिक भावनाएँ उन्हें जिस ओर भी ले जाना चाहें, उस ओर जा सकें।

फिर भी, महायुद्ध के बाद के वर्ष अमरीकी उपन्यासकार के लिए फलदायक सिद्ध हुए। जो कुछ उसे कहना था, उसके लिए उसके गद्य का माध्यम बहुत ही उपयुक्त था। उसका मुख्य विषय— समाज से अलगाव— ऐसा था जिसने अमरीकी लेखक को बहुत पहले से ही आकर्षित कर रखा था। अब तक यह बहुत कुछ स्थानीय विषय ही था, किन्तु अब यह बात युरोपीय स्थिति पर भी लागू होती थी और युरोपीय लेखकों ने भी इसकी नक़ल की। जाज़ संगीत और कॉकटेल (कई क़िस्म की शराबों को मिला कर बना पेय) की भाँति यह एक अमरीकी भंगिमा थी। इसमें यौवन, स्पष्टवादिता, निर्बन्धता और त्वरा थी। इसकी अत्यधिक उत्फुल्लता और उदास निराशा की पराष्काठाओं ने एक पिटे और थके हुए युरोप के क्षितिज का विस्तार किया। अमरीकी लेखक के लिए यह एक विशिष्ट काल था।

इन लेखकों में शेरवुड ऐन्डरसन सर्व प्रमुख रूप में अलगाववादी थे। वे ओहियो में व्यापार करते थे, विवाहित थे। उनकी स्नायुएँ इस जीवन को नहीं सहन कर सकीं, और उन्होंने अपना परिवार तथा काम दोनों ही छोड़ दिया। शिकागो में बस कर उन्होंने लिखना शुरू किया और चालीस वर्ष की आयु में— कार्ल सैन्डबर्ग और शिकागो के लेखक फ़्लॉयड डेल के प्रोत्साहन से— उन्होंने 'विन्डी मैकफ़र्सन्स सन' (१९१६) की रचना की। यह उपन्यास उनके जैसे ही व्यक्ति के बारे में है, जो 'सत्य को पाने' के लिए अपना व्यवसाय छोड़ देता है। किसी न किसी रूप में, अपने शेष कार्यकाल में भी ऐन्डरसन के सामने ऐसा ही नक़्शा रहा। जिस प्रकार उनके उपन्यास और कहानियाँ, उनके अपने जीवन के विभिन्न कल्पित रूपों पर आधारित थीं, उसी प्रकार, स्वयं अपने जीवन के बारे में लिखते समय ('ए स्टोरी-टेलर्स स्टोरी' १९२४; 'टार, ए मिडवेस्ट चाइल्डहुड', १९२६) उन्होंने अपने को विद्रोही कलाकार की इच्छित मूर्ति के

समान बनाया। उनकी रचनाओं में कार्ल सैन्डबर्ग और जर्ट्रूड स्टीन मिल जाते हैं। कार्ल सैन्डबर्ग के साथ मध्य-पश्चिम के लोगों के बारे में लिखने की उनकी उत्सुकता सम्बद्ध है, जिनके बीच से वे स्वयं आये थे, जिनकी बोली उनके कानों में थी, और जिनकी समस्याओं के बारे में उनका विचार था कि वे उन्हें गहराई से समझते हैं। जर्ट्रूड स्टीन से उनके शिल्प को बहुत अधिक लाभ हुआ। उनकी रचनाओं 'थ्री लाइव्स' और 'टेन्डर बटन्स' (१९१४) से ऐन्डरसन ने शिल्प-कौशल की आवश्यकता सीखी जो सत्य की अभिव्यक्ति को एक उलझी हुई प्रक्रिया बना देती है। शिल्प का यह आदर, जो उस काल की विशेषता थी, बहुधा उन्हें उस अस्पष्टता से बचा लेता है जो उनके विषय के मर्म के निकट थी। किन्तु जर्ट्रूड स्टीन को पसन्द करने पर भी— १९२१ में पेरिस की यात्रा करने पर उनसे ऐन्डरसन की गहरी मित्रता भी हो गयी— उनमें यह समझ लेने की बुद्धि थी कि जर्ट्रूड स्टीन का अपना लेखन अपनी बात को व्यक्त करने में असफल रहता था। १९२२ में उन्होंने लिखा कि वे महत्वपूर्ण थीं, 'जनसाधारण के लिए नहीं, वरन् उस कलाकार के लिए जो शब्दों को अपनी सामग्री बना कर कार्य करता है'।

अपने शिल्प को वे कहाँ तक सीख पाये, इसका पता उनकी पहली व्यापक रूप में सफल पुस्तक, 'वाइन्सबर्ग, ओहियो' (१९१९) से चलता है। यह कहानियों या रेखा-चित्रों का संग्रह है (इस बात से हमेशा इन्कार किया जाता रहा कि ऐन्डरसन की कहानियाँ, कहानियाँ थीं), जिनका सम्बन्ध उस प्रकार के एक छोटे कस्बे से था जिनसे ऐन्डरसन बचपन से ही परिचित थे। पात्रों में से कुछ बूढ़े, चिड़चिड़े और सनकी हैं, या असफलता के बोझ से दबे हुए हैं। अन्य पात्र बेचैन किशोर हैं। लेकिन सभी— युवा, बूढ़े, और बीच के—उलझन में पड़े हुए लोग हैं। उन्हें ग़लत समझा गया है, वे समझना चाहते हैं, वे प्रेम और मान्यता चाहते हैं। या फिर, अपनी हठी कल्पनाओं में डूबे हुए, वे अपने विचार व्यक्त करते हैं, यद्यपि उन्हें विश्वास है कि उन्हें सुनेगा नहीं। वाइन्सबर्ग उन सबको बाँधे है, जैसे स्पून रिवर का क़ब्रिस्तान अपने सारे निवासियों को बाँधे रखता है। उसकी सड़कें जब अँधेरी हो जाती हैं, तो उनके सपने उगते हैं। उनका सामान्य घटनास्थल कहानियों को एकता प्रदान करता है, क्योंकि वाइन्सबर्ग

में अधिकांश लोग एक दूसरे के बारे में कुछ न कुछ जानते हैं। किन्तु उसके निवासी किस हद तक एक दूसरे से दूर हैं, इसे परिचय की निकटता ही रेखांकित करती है। जॉर्ज विलार्ड नाम का एक युवक संवाददाता कहानियों में प्रवेश करता है, कुछ में एक कर्त्ता के रूप में, अन्य कहानियों में केवल एक विश्वासभाजन व्यक्ति के रूप में। ऐन्डरसन के कथानकों में अपने केन्द्र से भागने की प्रवृत्ति को भी दुरुस्त करने में उसकी उपस्थिति सहायक होती है। और पुस्तक के अन्त में, सुबह की गाड़ी से उसका शहर के लिए वाइन्सबर्ग से प्रस्थान, एक युवक की बचकर भागने की कल्पना में सारे रेखाचित्रों को एकत्रित कर देता है।

'वाइन्सबर्ग' की कहानियाँ गुण की दृष्टि से असमान हैं। युवा पात्र, और उनके हिचक भरे प्रेम-सम्बन्ध सुन्दरता से प्रस्तुत किये गये हैं, क्योंकि ऐन्डरसन की आकांक्षाओं में बिल्कुल कैशोर्य का गुण है। कुछ वृद्ध भी बड़ी सूक्ष्मता से परिभाषित किये गये हैं—जैसे 'दी फ़िलॉसफ़र' में, जिसमें आधे-पागल डाक्टर पर्सिवल कहते हैं कि, 'विश्व में हर कोई ईसा है, और सब लोग सूली पर चढ़ाए जाते हैं'। कहानी प्रभावपूर्ण इस कारण है कि डाक्टर की तात्कालिक स्थिति में तो यह कथन लगभग हास्यास्पद रूप में असत्य है, किन्तु इसमें एक सामान्यसत्य है।

वाइन्सबर्ग यद्यपि एक विश्वसनीय स्थान है, किन्तु इसमें ऐन्डरसन ने छोटे कस्बे के जीवन की व्याख्या प्रस्तुत नहीं की है। उन्होंने यह पुस्तक शिकागो में एक किरायेदारों द्वारा बसे हुये मकान में लिखी थी, और उन्होंने कहा कि, 'लगभग हर पात्र का संकेत मेरे साथी किरायेदारों से मिला, जिनमें से बहुतेरे कभी किसी गाँव में नहीं रहे थे'। उनके अनुसार अमरीकी लोग अधिकृत रूप में कहीं भी रहें, एक जैसे ही होते हैं। सभी घुमक्कड़, बेघर, खोजी होते हैं। बहुत कम अपनी आकांक्षित वस्तु को पाते हैं। उन्होंने 'सत्य' की खोज को एक के बाद एक आने वाले उपन्यासों और कहानियों में चलाया। सब मिलाकर कहानियाँ ज़्यादा अच्छी हैं, क्योंकि ऐन्डरसन खंडों में सोचते प्रतीत होते हैं, जिसके फलस्वरूप उनके उपन्यास बहुधा प्रश्नों की लम्बी शृंखलाओं के बीच गहरी दृष्टि के क्षणों से मिल कर बने हैं। अपने सर्वोत्तम रूप में, जैसे 'दी एग' और 'आइ वान्ट टू नो व्हाइ' में ('दी ट्रायम्फ़ ऑफ़ दी एग' नामक संग्रह,

१९२१, में) वे शक्तिहीनता या सन्ताप के स्मरणीय चित्र प्रस्तुत करते हैं, और इसके साथ ही जीवन के ऐन्द्रिक आनन्द की झलक देने में भी सफल होते हैं। स्वतन्त्रता की आकांक्षा के अपने मुख्य विषय को पर्याप्त विकसित न कर पाना ऐन्डरसन की दुर्बलता रही है। उनके पात्रों की अनन्त खोज, और जीवन तथा अपने विचारों की उलझन के सम्बन्ध में उन पात्रों के निरन्तर आग्रह से हम ऊब जाते हैं। बहुधा उलझन ऐन्डरसन के अपने दिमाग़ की प्रतीत होती है। 'विन्डी मैकफ़र्सन्स सन' की समीक्षा करते हुए फ़्लॉयड डेल ने कहा कि इसमें 'आदि से अन्त तक एक ऐसा प्रश्न पूछा गया है जिसे पूछना अमरीकी साहित्य ने अभी मुश्किल से शुरू ही किया है—"किस लिए ?"' उनकी पीढ़ी प्रश्न पूछने और उत्तरों को स्वयं अपनी चिन्ता करने के लिए छोड़ देने में विश्वास करती थी। और इस कारण जो कुछ उन्होंने लिखा वह उनके बाद आने वाले उनसे छोटी उम्र के लोगों के लिए बड़ा महत्वपूर्ण था।

जैसा अल्फ्रेड काज़िन ने कहा है, शेरवुड ऐन्डरसन ने बहुत कुछ उपन्यास को कविता और धर्म का पर्याय बनाया, जब कि सिन्क्लेयर ल्युइस ने उसे उच्चकोटि की पत्रकारिता की एक शाखा का रूप दिया। जहाँ ऐन्डरसन ने जीवन के रहस्य और उसकी उलझन पर ज़ोर दिया, वहाँ ल्युइस ने एक उच्चकोटि के संवाददाता की अनास्थापूर्ण विशेषज्ञता से जीवन के विस्तृत अंगों को अंकित किया। १९२० में, उनके 'मेन स्ट्रीट' के प्रकाशन से ऐसा लगा कि उन्होंने 'बूबॉइज़ी' पर एक घातक चोट की है। दो वर्ष बाद, 'बैबिट' में एक और चोट की गयी, जिसकी गुरुता उससे कम नहीं थी। पहली पुस्तक का सम्बन्ध छोटे-कस्बे की जिन्दगी से था, और उसमें गोफ़र प्रेरी, मिनेसोटा, की बिल्कुल असहनीय नीरसता, संकीर्णता और उदासीनता को उघारा गया था। दूसरी पुस्तक में वही कार्य अमरीकी नगर, ('ज़ेनिथ') और उन व्यवसायियों के सम्बन्ध में किया गया, जिन्हें नगर में अपने स्थान पर बड़ा गर्व था। केवल मेन्केन ही मूर्खता और साधारणता पर इतनी शक्ति से आघात कर सके थे। 'अमेरिकन मर्करी'—एक पत्रिका जिसकी स्थापना मेन्केन ने १९२४ में नाथान के साथ मिलकर की थी—के 'अमेरिकाना' स्तम्भ में जिस प्रकार के सूत्र मेन्केन बड़े आनन्दित होकर प्रकाशित करते थे, ल्युइस के उपन्यास उनके बड़े ही रोचक

और पठनीय भाष्य थे। किसी जगह—आयोवा या नेब्रास्का या अलाबामा में—एक या दो बड़े नगरों, जहाँ थोड़े से समझदार लोग किसी प्रकार बच रहते थे, के बाहर किसी जगह ज़बर्दस्त क़िस्म की मूर्खताएँ थीं, जो किसी व्यंग्यकार की माँग करती थीं। मेन्केन बार-बार यही कहते थे—और ल्युइस ने वह व्यंग्य प्रदान किया। 'ऐरोस्मिथ' (१६२५) में, उन्होंने अमरीका की मूर्खताओं और भ्रष्टाचारों से होकर एक ईमानदार व्यक्ति के गुज़रने का चित्रण किया। 'एल्मर गैन्ट्री' (१६२७) में उन्होंने नकली धार्मिक आन्दोलन की राष्ट्रीय भूख पर दृष्टि केन्द्रित की। 'डॉड्सवर्थ' (१६२६) में युरोप के साथ अमरीका की तुलना करने के लिए (अमरीकी उपन्यासकार का एक परम्परागत कार्य), उन्होंने अपनी भूमि थोड़ी बदली है, और पहली बार युरोप की यात्रा करने वाले एक मोटर-निर्माता की पीड़ाओं का वर्णन किया है। उपन्यास उनकी क़लम से निरन्तर निकलते रहे। १६३० में उन्हें साहित्य के लिए नोबेल पुरस्कार मिला (वे इस प्रकार पुरस्कृत होने वाले पहले अमरीकी थे)। लेकिन हर नयी पुस्तक के साथ, उनकी पकड़ ढीली होती गयी, अमरीका की उनकी आलोचना अधिक छिछली होती गयी, यहाँ तक कि अपने जीवन के अन्तिम काल में, उन्होंने युरोप में अपने एक श्रोता-समूह को यह कह कर चौंका दिया कि 'मैंने बैबिट की रचना उसके प्रति घृणा के कारण नहीं, वरन् प्रेम के कारण की थी।'

प्रथम प्रकाशन के इतने समय बाद जब हम 'मेन स्ट्रीट' या 'बैबिट' की पुनः परीक्षा करते हैं, तो यह स्पष्ट हो जाता है कि कई दृष्टियों से ल्युइस उन्हीं लोगों में से एक थे, जिनकी वे आलोचना करते थे। जब उन्होंने जेनिथ के भू-सम्पत्ति व्यापारी जॉर्ज फ़ोलैन्सबी बैबिट के बारे में लिखा, तो उन्हें इसका ज्ञान नहीं था कि उससे उन्हें प्रेम था या घृणा थी। गोफ़र प्रेरी और ज़ेनिथ पर निर्मम टीका करने के बाद, बड़ी मेहनत से उनके निवासियों की आश्चर्य-जनक मूर्खता का पाठकों को विश्वास दिलाने के बाद, बाहरी व्यक्ति के साथ उनके क्रूरतापूर्ण व्यवहार को प्रदर्शित करने के बाद—यह सब करने के बाद, ल्युइस फिर अपनी सामग्री पर ही मँडराते रहते हैं, और जो कुछ कह चुकते हैं, उसमें से आधी बात वापस ले लेते हैं। इस प्रकार 'मेन स्ट्रीट' में कैरोल केनिकॉट अपने पति से ऊब कर उसे छोड़ देती है। शेरवुड ऐन्डरसन अपने किसी

उपन्यास का इस प्रकार अन्त कर सकते थे। किन्तु ल्युइस उसे डाक्टर केनिकॉट के पास वापस ले आते हैं, और इस हल को वे केवल यही कह कर विश्वसनीय बना सकते हैं कि आखिरकार उसका पति एक सबल, ईमानदार व्यक्ति है, जब कि कैरोल दुर्बल और आत्म-केन्द्रित रही है। हम देखते हैं कि मेन्केन या रिंग लार्डनर की तुलना में, ल्युइस को मूलतः अपने अमरीका से कहीं अधिक प्यार है। यह अनगढ़ है, जैसे वे स्वयं अनगढ़ थे, जब येल विश्वविद्यालय में एक स्नातकीय छात्र के रूप में उन्होंने अपने को मँजे हुए पूर्वी लड़कों के बीच पाया। किन्तु इससे वे अच्छी तरह परिचित हैं। और निकट परिचय से निरादर के साथ-साथ स्नेह भी उत्पन्न होता है। पेरी मिलर ने इस ओर ध्यान खींचा है कि ल्युइस को डिकेन्स से बड़ा प्यार था और जर्ट्रूड स्टीन या युग के अन्य प्रवक्ताओं से उनका कोई लगाव नहीं था। किन्तु शायद १९२० के बाद के अमरीका में डिकेन्सकालीन इंगलिस्तान की अपेक्षा सामाजिक व्यंग्य की सामग्री कम थी। जो भी हो, डिकेन्स में दोष तो थे, किन्तु उन्होंने कभी मिस्टर पॉडस्नैप को मिस्टर पिकविक की जगह रखने की चेष्टा नहीं की। ल्युइस में यही करने की प्रवृत्ति है। उनका लक्ष्य विभाजित है, और इस कारण उनका सम्पूर्ण प्रभाव धुँधला पड़ता है, चाहे हर अंग 'सीयर्स, रोबक' के सूचीपत्र की तरह बिल्कुल ठीक हो। १९२५ में आरम्भ होने पर 'न्यू-यार्कर' पत्रिका ने साफ़-साफ़ 'विशिष्ट रुचि वाले संस्कारयुक्त लोगों' को सम्बोधित किया, 'डुबुकवासी वृद्ध महिला (को) नहीं'। ल्युइस अपने श्रोतावर्ग और अपने लक्ष्य, दोनों के ही बारे में इतने निश्चित नहीं थे। हो सकता है कि डुबुक की असहनीय महिला कोई सम्बन्धी निकले, और उन्हें अपने सम्बन्धी अच्छे लगते थे।

इस समस्या का हल अर्नेस्ट हेमिंग्वे ने अमरीकी स्थिति की रूढ़ियों से बच कर, और अपने पात्रों को— चाहे वे अमरीकी ही थे— अन्य सन्दर्भों में प्रस्तुत करके निकाला। यह हल उनके अपने अनुभवों के अनुकूल था, पहले एक अस्पताल-गाड़ी के चालक के रूप में, और फिर, युद्ध-विराम के बाद, कनाडा के एक पत्र के लिए तुर्की-यूनानी संघर्ष के समाचार भेजने वाले संवाददाता के रूप में। जैसा हम स्टीफ़ेन क्रेन के बारे में कह चुके हैं, युद्ध-संवाददाता सभी बन्धनों से मुक्त होता है, सिवाय इस आवश्यकता के कि अपनी कहानी ठीक समय पर

किसी दूरस्थ संस्था को भेज दे जो उसे पैसा देती है। वह शब्दों का शिल्पी होता है, लेकिन नगरवासी बुद्धिजीवी नहीं, और वह एक पुराने विशिष्ट सम्प्रदाय का सदस्य होता है जिसके अपने विशेष नियम हैं और अपनी सुरक्षाएँ हैं। हेमिंग्वे ने अपने कार्य के सम्बन्ध में जो चुनाव आरम्भ में किया, वह कई स्थितियों से गुजर कर, कथा-साहित्य की कला की ओर विकसित हुआ। जर्ट्रूड स्टीन के नाम शेरवुड ऐन्डरसन का परिचय-पत्र लेकर जब वे १९२२ में पेरिस आये, उस समय वे साहित्य जगत में एक विनीत नौसिखिये ही थे, और जब जर्ट्रूड स्टीन तथा एज़रा पाउन्ड ने उनके कुछ प्रथम प्रयासों को (उनमें कुछ कविताएँ भी थीं) संशोधित किया, तो वे कृतज्ञ हुए। सुश्री स्टीन के अनुसार, उन्होंने ही पहली बार हेमिंग्वे को बैलों से लड़ने के खेल के बारे में बताया। १९२६ तक भी, जब अपनी विनोदपूर्ण रचना 'टॉरेन्ट्स ऑफ़ स्प्रिंग' में उन्होंने शेरवुड ऐन्डरसन की पुस्तक 'डार्क लाफ़्टर' की पैरोडी बनाई, हेमिंग्वे के अन्दर काफ़ी सारा 'साहित्य' था जो अभी बाहर आना था। मेन्केन को समर्पित, और फ़ील्डिंग के उद्धरणों से भरी हुई उनकी पुस्तक, हेनरी जेम्स, दी अमेरिकन मर्करी सिन्क्लेयर ल्युइस आदि की चपल चर्चाओं से भरी थी। अभी तक अमरीकी स्थिति भी उनके साथ थी— विशेषतः उत्तरी मिशिगेन के जंगल जहाँ बचपन में उन्होंने शिकार किया था और मछलियाँ पकड़ी थीं। उनकी पहली कहानियों में से कई इन जंगलों में स्थित हैं। युद्ध, जो उनके ऊपर छाया हुआ था, अभी ऐसा विषय नहीं था जिस पर वे विस्तार से लिख सकते। उनके प्रथम महत्वपूर्ण उपन्यास 'फ़िएस्टा'[१] (१९२६) में युद्ध को हाल ही में बीती विपत्ति के रूप में प्रस्तुत किया गया, जिसके बारे में कोई बात नहीं करना चाहता, यद्यपि उसने उनके नायक को मौन दृष्टि से पंगु बना दिया था और अन्य पात्रों को भी कम स्पष्ट रूप में झुलसा दिया था।

कथा कहने वाला नायक, जेक बार्नेस, पेरिस में काम करने वाला एक अमरीकी पत्रकार है। वह एक सुन्दर और स्वैरिणी स्त्री, लेडी ब्रेट ऐशले से प्रेम करता है, और वह भी, जहाँ तक यह सम्भव है, उसके प्रेम का प्रत्युत्तर देती है। अन्य मुख्य पात्र हैं, ब्रेट का दीवालिया मँगेतर माइक (स्कॉट-

१. अमरीका में 'दी सन आल्सो राइज़ेज़' नाम से प्रकाशित।

लैंडवासी), जेक का एक अमरीकी लेखक मित्र विल, और एक अन्य अमरीकी रॉबर्ट कॉन। जेक, विल, माइक, और ब्रेट मिल कर आपसी समझ का एक दायरा बनाते हैं जिसमें कॉन शामिल नहीं है क्योंकि वह उनके आचार-नियम में हिस्सा लेने में असमर्थ है। यद्यपि यह आचार-संहिता बहुत कम स्थानों पर व्यक्त हुई है, किन्तु हेमिंग्वे के लिए यह बड़ी ही महत्वपूर्ण है। जैसा लेडी ब्रेट कहती है, 'यह कुछ ऐसा है जो हमारे पास ईश्वर के स्थान पर है।' आचार-संहिता का पालन, और उसका उल्लंघन, हेमिंग्वे के अधिकांश लेखन को आकार प्रदान करते हैं। यहाँ रुडयार्ड किपलिंग के साथ एक समानता देखी जा सकती है, जो एक अन्य ऐसे उपन्यासकार हैं, जिनके पात्र सक्रियता में सम्बद्धता की एक रहस्यपूर्ण सी भावना की अभिव्यक्ति का मार्ग पाते हैं। ऊपरी दृष्टि से, जेक और उसके साथियों की 'सम्बद्धता' महत्वपूर्ण नहीं है। उनके व्यवहार को मूर्खतापूर्ण और ग़ैर-जिम्मेदार कहा जा सकता है। उदाहरण के लिये, वे शराब बहुत अधिक पीते हैं। फिर भी, जो लोग 'ठीकठाक' हैं, वे तत्काल एक दूसरे को पहचान सकते हैं। वे आम तौर पर कुछ विषयों में विशेषज्ञ होते हैं, किन्तु कभी कोई पक्का दृष्टिकोण नहीं बनाते। बात को घटा कर कहने का नियम है। और हेमिंग्वे को कुछ अंग्रेज अच्छे लगते हैं—'फ़िएस्टा' में हैरिस, 'दी शॉर्ट हैपी लाइफ़ ऑफ़ फ्रान्सिस मैकॉम्बर' में बड़े पशुओं का शिकारी— क्योंकि वे सक्षम होने के साथ-साथ बहुत कम बोलते हैं। उनके प्रिय पात्रों का एक रहस्यमय सम्प्रदाय है, और उनकी अपनी एक निजी मजाकिया बातचीत की भाषा है। एक संकेत-शब्द 'एफ़िशियनाडो' है, जिसका प्रयोग यहाँ उन लोगों के लिए किया गया है जो बैल की लड़ाई के बारे में अच्छी जानकारी रखते हैं। जेक और उसके मित्र बैल की लड़ाइयाँ देखने के लिए पैम्पलोना में मिलते हैं। जेक को अच्छी जानकारी ('एफ़िशियन) है, और 'जो लोग एफ़िशियनाडो थे, उन्हें होटल भरा होने पर भी, हमेशा कमरे मिल सकते थे'।

इस विशिष्ट दायरे के बाहर कॉन है। वह बहुत बोलता है। वह अपनी भावनाओं की चर्चा करता है। ब्रेट के साथ थोड़े समय के सम्बन्ध के बाद, वह इस तथ्य को शान्तभाव से स्वीकार करने से इन्कार करता है कि ब्रेट को अब उससे कोई लगाव नहीं। ब्रेट की ओर आकर्षित, बैलों से लड़ने वाले एक युवक

को वह पीटता है, किन्तु फिर उसे लगता है कि विरोधी ने किसी प्रकार आध्यात्मिक दृष्टि से उसे पराजित कर दिया है। वस्तुतः, हेमिंग्वे के लिए विजय की अपेक्षा पराजय अधिक रोचक स्थिति है। पहले या बाद में, सभी मनुष्य पराजित होते हैं—इस कठिन परीक्षा का सामना वे कैसे करते हैं, इसी से उनका स्थान निर्धारित होता है। इसका यह अर्थ नहीं कि हेमिंग्वे के लिए जीवन में कोई आनन्द नहीं। वे और उनके पात्र भोजन और शराब, यौन-सम्बन्ध, ट्राउट-मछली पकड़ना, बर्फ़ पर फिसलना, शिकार करना आदि को बहुत महत्व देते हैं। किन्तु ये सब पौरुष की, 'एफ़िशियन' की कसौटियाँ हैं। आत्म-कथात्मक 'ग्रीन हिल्स आफ़ ऐफ़्रिका' (१९३५) में वे बड़ी मासूमियत से यह स्वीकार करते हैं कि उनकी अपनी पूर्णता की भावना किस हद तक हर रोज़ के 'शिकार के परिणाम पर निर्भर रहती है। अन्तिम कसौटी, स्टीफ़ेन क्रेन की भाँति उनके लिए भी, मृत्यु है। युद्ध में बुरी तरह घायल होकर, हेमिंग्वे ने मृत्यु की उपस्थिति को इतने निकट से अनुभव किया था कि उसके बाद कोई भी चीज़ यथार्थ नहीं लग सकती थी। मृत्यु की निकटता में जो कुछ सत्य था, उसके अधिकाधिक निकट जाना उनके लिए अनिवार्य था। इस कारण उनकी कल्पना में बैलों से लड़ाई का, जिसमें मृत्यु के साथ मुठभेड़ रीतिबद्ध हो जाती है, विशेष प्रमुख स्थान है। उसके ख़तरों और उसके सौन्दर्य के बारे में वे प्रशंसनीय ढंग से लिखते हैं—वस्तुतः उन्होंने एक पूरी पुस्तक ('डेथ इन दी आफ़्टरनून', १९३३) इस विषय को समर्पित की है।

हेमिंग्वे के विरुद्ध ऐसा बहुधा कहा गया है कि वे बुद्धिपूर्ण कार्य के बजाय आवेशपूर्ण कार्य को अपना कर अपने को बहुत अधिक बाँध लेते हैं—कि उन्होंने अभिव्यक्ति से अनिष्ठा का एक झूठा समीकरण कर लिया है। यह सच कि ऐसे पात्र उनके सर्वाधिक निकट प्रतीत होते हैं जो बहुत कम बोलते हैं। उनकी आचार-संहिता भी कभी-कभी अनर्गल प्रतीत होती है। उनके अपेक्षतया दुर्बल लेखन में (जैसे 'एक्रॉस दी रिवर ऐन्ड इन्टु दी ट्रीज़' १९५०), ज्ञान का रूप बिगड़ कर जानकारी का हो जाता है—इस स्तर पर कि बैरे को कितनी बख्शीश दी जाए—और पुरुष होने के ज़ोर को साहस मान लिया जाता है। 'फ़िएस्टा' और उसके बाद लिखे गये 'ए फ़ेयरवेल टु आर्म्स' (१९२९) का शून्यवाद, युद्ध

और युद्धोत्तर-कालीन वर्षों की मनःस्थिति का एक विश्वसनीय वक्तव्य प्रतीत होता है। १९२० के बाद की जड़ हुई स्नायुएँ हमारी सहानुभूति अर्जित करती हैं। किन्तु अगले दशक में किसी हैरी मॉर्गन की मात्र जड़ता ('टु हैव ऐन्ड हैव नॉट,' १९३७) ऐसा नहीं करती। और न जानबूझ कर लाई गई सपाट सरलता वाला प्रसिद्ध गद्य ही एकरसता से पूरी तरह मुक्त है। और हेमिंग्वे के संवादों में रूढ़ सवाल-जवाब कुछ अधिक हैं—

" 'उनके पास इसका इलाज है।'
'नहीं, उनके पास किसी चीज़ का इलाज नहीं है।' "
('ए परसूट रेस')

फिर भी, हेमिंग्वे असाधारण गुणों वाले लेखक हैं। उपन्यासों में और 'इन अवर टाइम' (१९२४), 'मेन विदाउट विमेन' (१९२७), तथा 'विनर टेक नथिंग' (१९३३) की कहानियों में उनकी प्रारम्भिक देन का दूसरों पर असाधारण प्रभाव पड़ा है— इतना अधिक कि हेमिंग्वे की असंख्य नक़लों ने जैसे असली चीज़ के लिए भी हमारा स्वाद बिगाड़ दिया है। लेकिन दोबारा पढ़ने पर, उनके पहले उपन्यास और उनकी सर्वोत्तम कहानियाँ अब भी सशक्त और ताज़ी हैं। अपने को कठोरता के साथ सम्बन्धित प्रसंग में सीमित रखते हुए, बिना साहित्य की बनावटी तरकीबों का सहारा लिए, हेमिंग्वे अपने वर्णन की सतह के नीचे यदा-कदा पैठ कर आश्चर्यजनक मोती निकाल लाते हैं। उदाहरण के लिए, 'ए फ़ेयरवेल टु आर्म्स' में, ऋतुओं की लय को बड़े सरल रूप में, बिना लेखकीय टिप्पणियों के, युद्ध की गति के साथ मिला दिया गया है। विजय वसन्त में होती है। पतझड़ में स्थिति भिन्न है—

"पहाड़ पर भी लड़ाई हुई, लेकिन सफल नहीं हुई, और पतझड़ में जब वर्षा आई तो अखरोट के पेड़ों से सारी पत्तियाँ झड़ गयीं और डालें नंगी थीं और तने वर्षा से काले।"

अस्पताल की गाड़ी में नायक से ऊपर स्ट्रेचर पर लेटे हुए एक मृतप्राय सैनिक के रक्त के बूंद-बूंद करके नायक पर गिरने का संक्षिप्त वर्णन भी उतना ही प्रभावशाली है—

"बूंदे बड़े धीरे-धीरे गिरती थीं, जैसे सूरज डूबने के बाद किसी हिमखंड से गिरती हैं।"

हेमिंग्वे एक ध्यानपूर्ण लेखक हैं, जिन्होंने कभी कोई चीज़ जल्दी में नहीं छपाई। इस विचार पर एक विचित्र प्रकार की उलझन व्यक्त करते हुए ('दी ग्रीन हिल्स ऑफ़ ऐफ्रिका' में) कि उन्हें भूल से कहीं 'कलाकार' न समझ लिया जाए, उन्होंने स्वयं अपने लिए, अपने कार्य को एक 'शिल्प' कह कर उसे उचित ठहराया, जिसमें उतने ही लम्बे, कठिन प्रशिक्षण की आवश्यकता होती है, जितनी मछली पकड़ना या अन्य कोई कौशल प्राप्त करने के लिए। (परन्तु अपने शीर्षकों के चुनाव में वे यह दिखाते हैं कि उनमें साहित्य की चेतना है—ऐसा व्यक्ति जो 'पार्टीजन रिव्यू' का ग्राहक हो, जैसा कि वे सचमुच हैं।) यद्यपि उनमें कथ्य के मूल्य पर शिल्प को ऊँचे रखने की प्रवृत्ति रही है, किन्तु उन्होंने अपने शिल्प का अनुसरण निष्ठापूर्वक किया है। उद्देश्य और घटना के अपने चौखटे के अन्दर, वे एक गुणी हैं। उदाहरण के लिए, जब वे ऐसे लोगों की बोली प्रस्तुत करते हैं जो अंग्रेज़ी भाषी नहीं है (विशेषतः 'फ़ॉर हूम दी बेल टोल्स' १९४० में, जिसमें स्पेनी किसानों के बीच हैं), तो वे अपने शब्दों को एक चतुर 'अनूदित' अंग्रेज़ी में रखते हैं, जो पाठक को याद दिलाती है कि पात्र वास्तव में स्पेनी बोल रहे हैं। फिर, 'फॉर हूम दी बेल टोल्स' में वे यह भी प्रमाणित करते हैं कि उलझी हुई भावनाओं और विचारों वाले शिक्षित व्यक्तियों को भी वे पूर्ण योग्यता से सँभाल सकते हैं। इस पुस्तक में यद्यपि कुछ उत्कृष्ट लेखन है, किन्तु यह उनकी सर्वोत्तम कृति नहीं है। उनके लेखन में सरल व्यक्ति के समक्ष हेमिंग्वे-व्यक्ति की स्थिति को हम कभी पूरी तरह स्वीकार नहीं करते। क्या होटल का बैरा सचमुच एक मित्र है? क्या किसान सचमुच विदेशी का आदर करता है? या इस अमरीकी-विदेशी की आकृति में कहीं कुछ अपर्याप्त है? अपने देश, अपने काम से दूर वह क्या कर रहा है? पत्रकार/संवाददाता किसी अपरिचित देश में अनुभव के मर्म तक नहीं पहुँच सकता। न सैनिक ही ऐसा कर सकता है, जिसकी ज़िन्दगी मोर्चे पर के विनाश और छुट्टी की नकली प्रसन्नता में बँटी रहती है। यह टूटी-फूटी भाषा में जी गई उधार की ज़िन्दगी है।

हेमिंग्वे ने इन समस्याओं पर विचार किया हो या नहीं, उनका हाल का

लघु उपन्यास, 'दी ओल्ड मैन ऐन्ड दी सी' (१९५२), 'एफ़िशियनाडो' की धारणा से सम्बद्ध अनिष्ठाओं से अपने को बचा लेता है। वे एक क्यूबावासी मछुआरे की कहानी कहते हैं, जो सरल व्यक्ति है, लेकिन बुद्धू नहीं है। एक विशाल मछली के साथ उनका संघर्ष एक प्रकार से हेमिंग्वे की आचार-संहिता का ही एक उदाहरण है, लेकिन उसके शुद्धतम रूप में। डींग मारने वाले शिकारी का कोई चिन्ह नहीं है, और न उस झूठी गीतात्मकता का ही, जो लातिन-वंशी ग़रीबों की चर्चा करते हुए अधिकांश लेखकों पर छा जाती है। 'एक्रॉस दी रिवर ऐन्ड इन्टु दी ट्रीज़' के बाद, जिसका पत्र-पत्रिकाओं में अच्छा स्वागत नहीं हुआ था, हेमिंग्वे ने एक भेंट में कहा कि—

"लेखन में मैं अंक-गणित से आरम्भ करके एक स्तरीय रेखागणित और बीजगणित से होकर गुज़रा हूँ और अब शुद्ध गणित में हूँ।"

उस समय यह वक्तव्य एक ऐसे व्यक्ति का अहंकार प्रतीत होता था जो स्वयं अपनी ही किंवदन्ती में बुरी तरह उलझ गया था। किन्तु 'दी ओल्ड मैन' हेमिंग्वे के गर्व को उचित सिद्ध करता है। शेरवुड ऐन्डरसन की भाँति, अपने साथियों से कटे हुए मनुष्य की धारणा से आरम्भ करके, वे कुछ अविश्सनीय से रूप में, मानवी एकता के विषय पर ('टु हैव ऐन्ड हैव नॉट' और 'फॉर हूम दी बेल टोल्स' में) आते हैं। अब वे एक व्यक्ति की अपनी कहानी कह सके हैं, जो सारी मानव जाति की एक सूक्ति कथा है।

ऐन्डरसन, ल्युइस और हेमिंग्वे की भाँति स्कॉट फ़िट्ज़जेराल्ड भी मध्य-पश्चिम में बड़े हुए। ल्युइस की भाँति वे भी उच्च-शिक्षा के लिए पूर्व आये यद्यपि उन्होंने येल के बजाए प्रिन्सीटन को चुना। मध्य पश्चिम मूल स्थान था— फ़िट्ज़जेराल्ड के लिए मंज़िल कोई शानदार, लापरवाह, अभिजात्य स्थान था जहाँ हर कोई (उनकी और उनकी पत्नी की तरह) युवा, सुन्दर, वाक्पटु, और स्वतन्त्र था। उनका लेखन मार्मिक अंश तक उनके अपने अनुभव के समानान्तर है। दोनों में ही यौवन द्वारा ऐसी सम्पूर्णता की आवेशपूर्ण खोज है, जो कहीं है नहीं। फ़िट्ज़जेराल्ड को किसी ऐसी केन्द्रीय निश्चयात्मकता की कामना थी, जहाँ से वे स्वयं पीड़ा से सुरक्षित रह कर संसार को देख सकें। अतः वे एक ऐसे विश्वविद्यालय में गये, जो सम्पन्न पूर्व वासियों के पुत्रों के लिए

था और अपने सहपाठियों के बीच लोकप्रिय होने की चेष्टा की। सेना में उन्हें ऐसे लोगों से ईर्ष्या थी जो मोर्चे पर हो आये थे और इस प्रकार खतरे के गर्भ गृह में प्रवेश कर चुके थे। एक कहानी ('दी ऑफ़ शोर पाइरेट') में उनका नायक खाइयों से निकलते हुए लोगों को देखता है कि 'उनके ऊपर लगा हुआ पसीना और कीचड़ केवल अभिजात्य के उन अनश्वर प्रतीकों में से एक था, जो कभी उसकी पकड़ में नहीं आते थे'।

चूँकि फ़िट्ज़जेराल्ड इन प्रतीकों को अपनाने में असफल रहे थे, अतः उन्होंने अन्य प्रतीकों पर ध्यान केन्द्रित किया— विशेषतः धन के अभिजात्य पर। जैसा उन्होंने हेमिंग्वे से कहा और 'दी रिच बॉय' में लिखा, बहुत धनी लोग 'मुझसे और तुमसे भिन्न होते हैं। वे आरम्भ में ही अधिकार और आनन्द भोग लेते हैं, और इससे उन्हें कुछ हो जाता है।' जो कुछ हो जाता है, वह अच्छा ही हो यह आवश्यक नहीं है, और न वह ऐसा ही है कि उनको शेष लोगों का प्रिय-पात्र बनाए। फ़िट्ज़जेराल्ड इसे जानते थे। और यह भी जानते थे कि अमरीकी अभिजात्य-वर्ग का विचार बहुत कुछ नकली था, आंशिक रूप में इस कारण कि अभिजात्य आदर्श के लिए आवश्यक निरन्तरता का अमरीकी जीवन में अभाव था, जहाँ 'कोई प्रतिमान नहीं था, और इसमें सन्देह था कि कभी कोई प्रतिमान रहा भी था।' फिर भी, वे एक खास विशेषाधिकार युक्त समूह की धारणा से एडिथ व्हार्टन की तरह चिपके रहे, जब कि उन्हीं की तरह, वे यह भी जानते थे कि वास्तविक समूह कुछ विशेष मूल्यवान नहीं। लेकिन जहाँ एडिथ व्हार्टन का समूह एक सैद्धान्तिक प्रतिमान का काम देता था, शिष्टाचार और काफ़ी अच्छे व्यवहार का भंडार था, जिसके समक्ष रख कर शेष समाज के असभ्य व्यवहार को परखा जा सकता था, वहाँ फ़िट्ज़जेराल्ड का कोई इरादा एक समूह को दूसरे समूह के विरुद्ध रखने का नहीं था। वे केवल मुग्ध थे धन के चमत्कारिक गुणों से, और उस सुरक्षा से जो धन से ख़रीदी जा सकती थी— हर ऐसे व्यक्ति से सुरक्षा जो बाहरी था। धन से— और यौवन, सुन्दरता, सफलता से भी, जो अभिजात्य के अंग थे— आदमी बड़े पैमाने पर 'एफ़िशियनाडो' हो जाता था। सभी दरवाज़े खुल जाते थे। सभी होटलों के बड़े बैरे सम्मान करते थे। सभी गाड़ियाँ, जहाज़, मोटरें, होटलों के कमरे, कोठियाँ उप-

लब्ध हो जाती थीं। आदमी हर समय सूर्य के प्रकाश में रह सकता था। ग़रीबी नीच, नीरस और संकीर्ण थी। धन से आदमी उदार, विस्तारपूर्ण, मौलिक हो सकता था। जीवन की छोटी-छोटी विपत्तियाँ— खोया टिकट, छुट्टी के दिन बरसात, छोटे मकान— सबका इलाज हो सकता था। दान एक ऐसा शब्द था, जिसका अर्थ बख्शीश भी था, और एक जीवन-विधि भी।

यह एक किशोर जीवन-विधि थी, और शायद फ़िट्ज़जेराल्ड कभी भी इससे निकल नहीं सके। निश्चय ही उनकी पहली पुस्तकें, कहानी-संग्रह ('फ़्लैपर्स ऐन्ड फ़िलॉसॅफ़र्स', १६२०; 'टेल्स ऑफ़ दी जाज़ एज', १६२२) और उपन्यास ('दिस साइड ऑफ़ पैराडाइज़', १६२०; 'दी ब्युटीफ़ुल ऐन्ड डैम्ड', १६२२) उनकी बाद की रचनाओं की तुलना में कच्ची हैं। उनके पात्र बहुत स्पष्ट रूप में उनके अपने व्यक्तित्व का प्रसार हैं, अतिपूर्ण सपने देखते हैं और अतिपूर्ण रूप में निराश होते हैं। 'दिस साइड ऑफ़ पैराडाइज़' का नायक अपने चौबीस वर्षों पर खेद भरी नज़र डालता हुआ सोचता है 'मैं अपने आपको जानता हूँ, लेकिन बस इतना ही'। इतना ही! यह नायक और अन्य युवक-युवतियाँ जैसे जानबूझ कर अप्रौढ़ हैं। अपने फ़ैशन-अनुकूल स्कूलों और कालेजों से ताज़े निकले हुए, उनमें अपने विकास की कोई इच्छा नहीं है। विकास का अर्थ है वृद्ध होना, और वे अपने अल्प बीस वर्षों को इस तरह पकड़े रहते हैं जैसे तीस के ऊपर होने की बात सोची ही न जा सकती हो। उनके प्रेम-सम्बन्ध जैसे ज्वराक्रान्त, किन्तु आवेगहीन हैं, जबकि सन्तानोत्पत्ति का विचार उनके लिए बड़ा अप्रिय है— कोई पीढ़ी उनकी अपनी पीढ़ी से छोटी हो सकती थी?

परन्तु, अपनी अधिकतम किशोर अवस्था में भी फ़िट्ज़जेराल्ड की रचनाएँ प्रवाहपूर्ण और सावधानी से निर्मित हैं। आरम्भ से ही उनका इरादा लेखक बनने का था। अगर उनके पात्र छिछले प्रतीत होते हैं, और उनका अपना जीवन भी उतना ही छिछला प्रतीत होता है, तो भी, फ़िट्ज़जेराल्ड अपने को एक पेशेवर लेखक मानते थे। हम कह सकते हैं कि वे गम्भीरता से छिछले थे, उतने ही गम्भीर जितने तेज़ शराबों और शिकार के सामान के आवरण के पीछे हेमिंग्वे थे। 'मैं अपने आप को जानता हूँ', यह केवल एक गर्वोक्ति ही नहीं थी। उनमें किसी अनुभूति से गुज़रते हुए उसका निरीक्षण करने का आश्चर्यजनक गुण था—

"मैं युवा ऐन्सन हन्टर का वर्णन कर सकूँ इसका एकमात्र उपाय है कि उसे इस तरह देखूँ जैसे वह कोई विदेशी हो, और अपने दृष्टिकोण से हठ-पूर्वक चिपका रहूँ। एक क्षण के लिए अगर मैंने उसका दृष्टिकोण स्वीकार किया तो मैं गया—एक निरर्थक चलचित्र के सिवा मेरे पास दिखाने को कुछ नहीं रहा।"

'दी रिच बॉय' में वे विशाल धन के विषय को इसी रीति से लेते हैं। उसके प्रति उन्हें लाभ होता है और वे एक तटस्थता बनाये रखने की चेष्टा करते हैं, जो इस कारण और भी कठिन हो जाती है कि 'बहुत धनी' के निष्प्राण आत्म-विश्वास के स्थान पर रखने के लिए उनके पास ठोस कुछ नहीं है। बल्कि, जो कुछ उनके पास है, वह उनके दिमाग़ में भ्रमपूर्वक धन के साथ ही जुड़ा हुआ है। वह है, आनन्द, सौन्दर्य, कोमलता— जो सभी समय के साथ धुँधले पड़ जाते हैं, क्योंकि ये सभी यौवन के विभिन्न पक्ष हैं।

'दी ग्रेट गैट्सबी' (१६२५) में फ़िट्ज़जेराल्ड धन और यौवन का टकराव दिखाते हैं। जे गैट्सबी, अपने विशाल मकान, अपनी शानदार पार्टियों और अपनी आय के रहस्यमय ढंग से अनुचित साधनों के बावजूद, मूलतः यौवन का एक प्रवक्ता है। अपने सारे विचित्र, बाहरी बिखराव के बावजूद, उसका जीवन डेसी के साथ अपने प्रारम्भिक प्रेम को पुनः प्राप्त करने और पुनर्जीवित करने को समर्पित है। इसी पवित्र लक्ष्य के लिए उसने अपनी विशाल सम्पत्ति एकत्र की है। किन्तु डेसी, टॉम बुकानन से विवाहित है, और वे 'बहुत धनी' हैं। यद्यपि टॉम की एक रखैल भी है, और डेसी कभी गैट्सबी को भूली नहीं, किन्तु उनके धन ने उन्हें विशेष रूप से सुरक्षित बना दिया है। अन्त में, बुकानन दम्पति अब भी एक साथ रहते हैं, और गैट्सबी मर जाता है—एक पागल व्यक्ति उसकी हत्या कर देता है, यह न समझते हुए कि उसके दुर्भाग्य के लिए बुकानन परिवार दोषी है। इस प्रकार, छला हुआ व्यक्ति, भ्रष्ट व्यक्ति का सामना करता है और पराजित होता है। यह स्थिति 'दी अमेरिकन' में हेनरी जेम्स की स्थिति की कुछ याद दिलाती है जिसमें भरोसा करने वाले क्रिस्टोफ़र न्यूमैन को पता चलता है कि उसका धन बेले गार्दे परिवार के जमे हुए विश्वास के आगे अशक्त है। इच्छा-शक्तियों का टकराव जेम्स के उपन्यास में अधिक प्रभावकारी है, क्योंकि दोनों पक्षों के अन्तर का स्पष्ट निरूपण हुआ है, और

किसी को भी अपरिष्कृत नहीं कहा जा सकता, जैसा कि हम डेसी के, या गैट्-सवी के भी प्रतिमानों को कह सकते हैं। फिर भी, 'दी ग्रेट गैट्सवी' एक वढ़िया छोटा उपन्यास है। फ़िट्ज़जेराल्ड सचमुच धन के अपने संसार को जानते हैं। और पात्र चाहे धनी हों या नहीं, हर एक की आकृति, मुद्राएँ और वातचीत को सटीक और वाक्पटु सरलता से प्रस्तुत किया गया है। कथा कहने वाला, जो स्थिति में है, किन्तु फ़िट्ज़जेराल्ड की भाँति पूरी तरह उसका अंग नहीं है, कहानी को तटस्थता का एक अतिरिक्त आयाम प्रदान करता है। और, सवसे वड़ी वात यह है कि पुस्तक में एक मार्मिक करुणा का गुण है। सर्वाधिक निर्लज्ज दृश्यों में भी यह गुण पूरी तरह दव नहीं जाता और उस समय विशेषतः उभर आता है जव कथा कहने वाले को अपना मध्य-पश्चिमी वचपन याद आता है, और फिर वड़े उत्तम रूप में, अन्त में, जव अतीत को पुनः प्राप्त करके उसे अपने साथ भविष्य में ले जाने का गैट्सवी का प्रयास, सम्वद्ध हो जाता है नयी दुनिया के पुराने अमरीकी सपने से, जव तीन शताब्दी पहले—

"ज़रा सी देर एक जादू भरे क्षण के लिए इस महाद्वीप के समक्ष मनुष्य ने अवश्य ही अपनी साँस रोक ली होगी,......इतिहास में अन्तिम वार एक ऐसी चीज़ के सामने जो आश्चर्य थे उसके सामर्थ्य के अनुकूल थी।"

'दी ग्रेट गैट्सवी' के वाद फ़िट्ज़जेराल्ड ने सामान्यतः अच्छी कहानियाँ लिखीं, लेकिन 'टेन्डर इज़ दी नाइट' (१९३४) के पहले कोई उपन्यास समाप्त नहीं किया। उस सामाजिक-चेतना वाले वाले दशक में समीक्षकों ने इसे बीते हुए युग का अवशेष कह कर छोड़ दिया। अधिकांश प्रवासी स्वदेश वापस आ गये थे। उनका धन समाप्त हो गया था, युरोप का स्वाद विगड़ गया था। किन्तु फ़िट्ज़जेराल्ड ने एक अमरीकी प्रवासी, डिक डाइवर के वारे में लिखा, जो धन के आधिक्य और पारिवारिक समस्याओं से टूट जाता है और अन्त में पश्चात्ताप के कारण नहीं, वरन् दयनीय असफलता से छिपने के लिए अमरीका वापस आता है। समीक्षक उस समय 'टेन्डर इज़ दी नाइट' के प्रति अत्यधिक कठोर थे, किन्तु पिछले दिनों आलोचकों ने पलड़ा दूसरी ओर झुका दिया है। कुछ दृष्टियों से यह 'गैट्सवी' से ज़्यादा अच्छी पुस्तक है। इसका लक्ष्य ज़्यादा ऊँचा है, और इसमें एक और भी अधिक ऐन्द्रिक दृष्टि से सजग वुद्धि प्रकट हुई

है। किन्तु यह बुद्धि एक पेशेवर क़िस्म की है। फ़िट्ज़जेराल्ड ने अब उपन्यास का निर्माण करना ज़्यादा अच्छी तरह सीख लिया है। वे अधिक विभिन्न प्रकार के पात्र शामिल कर लेते हैं। उनका गद्य निरन्तर आनन्द देता है। किन्तु पहले की सीमाएँ अब भी हैं, और करुणा का जो स्वर 'गैट्सबी' को टिकाए रखता है, वह यहाँ खंडित हो गया है। गैट्सबी की भूल में एक महानता है। डाइवर की भूलों में आत्म-दया का एक तत्व है, जो लगता है कि लेखक के अनजाने में ही आ गया। फिर भी, 'टेन्डर इज़ दी नाइट' में बड़ी प्रतिभा है। हम कहीं ऐसा अनुभव नहीं करते कि लेखक चुक गया है, जैसा कि आलोचकों ने उस समय आरोप लगाया था। फ़िट्ज़जेराल्ड ने अपना शिल्प-कौशल बराबर बनाए रखा, यह उनके हॉलीवुड सम्बन्धी अधूरे उपन्यास, 'दी लास्ट टाइकून' (१९४१) से और उनकी मृत्यु के उपरान्त प्रकाशित 'दी क्रैक अप' (१९४५) के दस्तावेज़ों से भी प्रमाणित हो जाता है। कई अमरीकी उपन्यासकार हल्के विषयों से बँधे होने, और अपने शिल्प के प्रति पर्याप्त निष्ठा न होने के कारण चुक गये हैं। हेमिंग्वे और फ़िट्ज़जेराल्ड, दोनों में निष्ठा थी, और अगर फ़िट्ज़जेराल्ड जीवित रहते तो शायद वे भी हेमिंग्वे की भाँति यह प्रमाणित करते कि कार्य-बुद्धि लेखक को अधिक गम्भीर ज्ञान की ओर ले जा सकती है।

सही या ग़लत, जहाँ फ़िट्ज़जेराल्ड १९२० के बाद के 'जाज़ युग' से सम्बद्ध हैं, वहाँ जॉन डॉस पैसॉस का नाम अगले दशक के साथ जुड़ा हुआ है, जब वे अमराका के सर्वप्रमुख उपन्यासकारों में से एक बन गये। किन्तु उसके पहले ही वे प्रसिद्धि प्राप्त कर चुके थे। उनका जन्म उसी वर्ष हुआ जिस वर्ष फ़िट्जेराल्ड का, और उन्होंने भी वैसी ही समय-पूर्व की प्रतिभा दिखाई—उनका पहला उपन्यास, 'वन मैन्स इनिशियेशन—१९१७,' १९२० में प्रकाशित हुआ, जो 'दिस साइड ऑफ़ पराडाइज़' के प्रकाशन का वर्ष भी था। और अपनी दूसरी पुस्तक 'थ्री सोल्जर्स' (१९२१) के साथ डॉस पैसॉस ने उन युवा लेखकों के बीच अपना स्थान ग्रहण कर लिया (जिनमें प्रौढ़-युवक शेरवुड ऐन्डरसन भी थे) जो अपने युग का चरित्र परिभाषित कर रहे थे। 'थ्री सोल्जर्स' में उनका नायक, जॉन ऐन्ड्रूज़ एक संगीतकार है, जो सेना में इसलिए भरती हो जाता है कि वह स्वतन्त्रता से ऊब गया है, और आशा करता है कि, 'इस बार यथार्थ

वस्तुओं से, काम और साथी-भावना और तिरस्कार से, अपने जीवन के ताने-वाने का पुनः निर्माण आरम्भ' कर सकेगा। किन्तु, इसके वजाय, सैन्य जीवन (अमरीका में, और फिर फ्रान्स में) उसमें एक आवेशपूर्ण विकर्षण उत्पन्न करता है। अन्त में, वह सेना से भाग जाता है और फ़्लावर्ट के 'टेन्टेशनडी सेन्ट ऐन्टोइने' से प्रेरित एक संगीत-रचना लिखते समय सैन्य-पुलिस उसे गिरफ़्तार करके ले जाती है; अधूरी रचना को वह हवा में उड़ जाने के लिए छोड़ देता है (वजाये किसी समझदार व्यक्ति की भाँति साथ ले जाने के)। डॉस पैसॉस यह संकेत करते प्रतीत होते हैं कि हर संवेदनशील व्यक्ति को यन्त्र के हाथों इसी प्रकार पीड़ा भोगनी पड़ती है—अन्तिम अध्याय का शीर्षक है, 'पहियों के नीचे'। कलाकार के लिए एकमात्र अलगाव की चेष्टा रह जाती है—अगर दुनिया उसे अलग होने दे। यह १९२० के वाद के प्रारम्भिक वर्षों की विशिष्ट प्रकार की स्थितियों में से एक थी— वह काल जब सचमुच 'अलगाव' ('सेसेशन') नाम की एक छोटी पत्रिका निकलती थी। कलाकार (जिसमें हार्वर्ड में शिक्षित डॉस पैसास भी शामिल हैं) सही है, दुनिया गलत है। एक पुराने मज़ाक के शब्दों में, सैनिकों की पंक्तियों में अकेले जॉन ऐन्ड्रूज़ के ही क़दम ठीक पड़ रहे हैं।

ऐसी सूरत में, डॉस पैसॉस तीन खण्डों की रचना 'यू० एस० ए०' कैसे लिख सके, जिसे 'समूहवादी उपन्यास' का एक उदाहरण कहा गया है? इसका उत्तर, अपनी 'युद्धों के वीच यात्रा' (इन शब्दों का प्रयोग डॉस पैसॉस ने यात्रा-वर्णन के अपने एक संग्रह के शीर्षक के रूप में किया है) में अमरीकी बुद्धिजीवी के विकास पर एक टीका है। संक्षेप में, कलात्मक विरोध का स्थान सामाजिक विरोध ने ले लिया। अमरीकी जीवन के भौतिकवाद पर कलाकार का क्रोध धीरे-धीरे वदल कर सामाजिक अन्यायों पर उग्रतावादी का क्रोध वन गया। डॉस पैसॉस 'सर्व हारावादी' उपन्यास-कार नहीं वन गये। उनके लेखन में उग्रता का एक तत्व हमेशा से ही था। आरम्भ से ही, उन्होंने एकाकी व्यक्ति और भीड़ के अनुभव, दोनों को ही चित्रित करने का प्रयास किया। 'थ्री सोल्जर्स' में वे तीन वहुत ही असमान व्यक्तियों को प्रस्तुत करते हैं, जैसे सारे अमरीकी समाज को समेट लेना चाहते हों। लेकिन दो वीच में ही छूट जाते

हैं और मंच पर अकेला ऐन्ड्रज़ रह जाता है, जो अपनी बारी में, कलात्मक विरोध को व्यक्त करने के लिए 'साथी भावना' में अपनी पुरानी रुचि का परित्याग करता है।

किन्तु 'मैन हैटन ट्रान्सफ़र' (१९२५) में समूहवादी सिद्धान्त को अधिक आत्म-विश्वास से प्रस्तुत किया गया है। इसमें डॉस पैसॉस सारे न्यू-यॉर्क को एक ही पुस्तक में रखने का प्रयास करते हैं, जिसकी विधियाँ 'यू० एस० ए०' में आगे विकसित की गयी हैं। बहुसंख्यक पात्र हैं जिनकी ज़िन्दगियाँ विभिन्न सामाजिक स्तरों पर एक दूसरे से जुड़ी हुई हैं। लगभग बीस वर्षों की अवधि में उनको बढ़ते, वृद्ध होते, सफलता के पैमाने पर उठते और गिरते चित्रित किया गया है। सामान्य वर्णन हठपूर्वक गद्यात्मक है, और संवादों को बड़ी सावधानी से वास्तविक रूप में रखा गया है। किन्तु वर्णन के प्रभाववादी अंश भी हैं। और यहाँ भी एक केन्द्रीय पात्र, जिमी हर्फ़, है, जो स्पष्टतः जॉन ऐन्ड्रूज़ का वंशज है। कुछ दृष्टियों से हर्फ़ की हालत और भी बुरी है। वह अब कलाकार नहीं, केवल भावी-कलाकार है, बुद्धिपूर्ण लेकिन प्रभाव हीन। फिर भी, अन्त में वह अलग हो जाता है। उसका यह कार्य विश्वसनीय नहीं लगता। मुक़दमा और सज़ा की एक कथा में इसे क्षमादान के सुखद-अन्त की तरह जोड़ दिया गया है। भक्षक नगर अन्य बहुतेरों को खा गया है। अपने महत्वहीन कार्य और अपने असफल विवाह को छोड़ कर, जेब में कुछ छोटे सिक्के लेकर नगर से जाने वाला हर्फ़, ड्रीसर की किसी राजधानी में फंसा हुआ शेरवुड ऐन्डरसन का कोई पात्र प्रतीत होता है।

तीन खण्डों के 'यू० एस० ए०' में, ('फॉर्टी-सेकन्ड पैरेलल', '१९१९', और 'दी बिग मनी', क्रमशः १९३०, १९३२, और १९३६ में प्रकाशित) डॉस पैसॉस को अलगाव में भी विश्वास नहीं रह गया है। उनका विषय वही है, किन्तु क्षेत्र अधिक व्यापक है, और सारा अमरीका उसमें आता है। वर्णन यथातथ्य रूप में, उनके बहुसंख्यक पात्रों में एक से दूसरे पर जाता है— सुन्दर, छली, सार्वजनिक व्यक्ति, सफल और निराश स्त्रियाँ, शराब पीकर अपने को बरबाद करने वाले, 'साथी भावना और तिरस्कार' वाले उग्रतावादी, मज़दूरों को धोखा देने वाले, कला का पाखंड करने वाले—इनको और अन्य पात्रों को

परिस्थितियों के अनुसार, प्रेमहीन क्षमता से निरूपित किया गया है। वर्णन में तीन प्रसिद्ध विधियाँ हैं, जिनमें से दो—समाचार-चित्र, और जीवनियाँ—रचना के दस्तावेज़ी चरित्र को, १९३० के बाद के दशक में, असली मेंढकों वाले असली बागों के बारे में लिखने की आकांक्षा को, रेखांकित करती हैं। समाचार-चित्र में अखबारी शीर्षकों, लोकप्रिय गीतों के टुकड़ों आदि के मिश्रण हैं। जीवनियाँ, महत्वपूर्ण स्त्री-पुरुषों के संक्षिप्त, उभरे हुए रेखा-चित्र हैं, जो रचना में ली गयी अवधियों का प्रतिनिधित्व करते हैं। तीसरी विधि—कैमरा-दृष्टि की—कलात्मक डॉस पैसॉस का एक अवशेष है। काल-क्रम में (न्यूनाधिक) अन्य अंगों के साथ-साथ चलते हुए, और ऐसे गद्य-काव्य में लिखे हुए, जो ई० ई० कमिंग्स और जर्ट्रूड स्टीन का आभास देते हैं, कैमरा-दृष्टि वाले हिस्से जड़तामय दृश्य को एक ऐसे व्यक्ति के दृष्टिकोण से देखते हैं, जिसे हम लेखक मान सकते हैं।

'मैन हैटन ट्रान्सफर' की भाँति, लेकिन अधिक क्रोध और निराशा के साथ, 'यू० एस० ए०' हर पक्ष में व्यक्ति की हार को निरूपित करता है। धनी सारे ही भ्रष्ट हैं। अगर (अप्टन सिन्क्लेयर के कुछ नायकों की भाँति) वे अपना सब कुछ दे डालते हैं, और ग़रीबों में शामिल हो जाते हैं, तो भी उन्हें मुक्ति नहीं मिलती, क्योंकि ग़रीब लोग भले हो सकते हैं, लेकिन वे कुछ कर नहीं पाएँगे। वर्षों तक उग्रतावादी प्रयास करने के बावजूद, सैक्को और वानज़ेटी को मृत्यु मिलती है। अन्यायी सफल होते हैं, केवल उस सफलता पर ग्लानि पाने के लिए। इस तीन-खंडीय रचना में थोड़े से सुखी लोग हैं, जिनका स्वर अधिकाधिक निराश होता जाता है। सब मिलाकर, यह अमरीका पर एक विशाल अभियोग है। अगर डॉस पैसॉस ने केवल अपनी पहेली बुझाई होती, अपने पूँजीपतियों की भर्त्सना की होती, और फिर मजदूरों के स्वर्ग की कल्पना से अन्त किया होता, तो पुस्तक आज अपठनीय होती। किन्तु वे एक अनाम आवारा के रेखाचित्र से पुस्तक का अन्त करते हैं, कोई ऐन्ड्रूज़ या हर्फ़ नहीं, वल्कि एक औसत नागरिक, जो एक ऐसी सड़क पर आगे जाने के लिए किसी सवारी को इशारा देकर रोकने की चेष्टा कर रहा है, जो कहीं नहीं जाती।

यद्यपि उस काल के मार्क्सवादी उपन्यासों की अपेक्षा यह दृष्टिकोण कम

छिछला है, किन्तु यह पूरी तरह पर्याप्त नहीं प्रतीत होता। व्यापकता में, और उपन्यास के चौखटे में संक्षिप्त समाचारों से लेकर दुर्बोध कविता तक हर चीज़ को शामिल करने के प्रयास के रूप में, यह अब भी एक अद्वितीय उपलब्धि है। किन्तु अभी ही, यह उपन्यास कुछ पुराना पड़ गया है। एक शताब्दी बाद, इसका आकर्षण शायद १९३० के बाद के साहित्य के उदाहरण रूप में अध्ययन-योग्य रचना का ही रह जाये, विशाल और कुशलता से रचित—जैसे बिना उसकी विनोद-प्रियता के, फ्रिथ का चित्र 'डर्बी डे'। पुस्तक पठनीय है। भीड़ में दबे होने का अन्तहीन अनुभव अच्छा लगता है, और रचना के ढाँचे में विभिन्नता लाने का प्रयास सराहनीय है। लेकिन दरारें दिखाई पड़ती हैं। 'मैन हैटन ट्रान्सफर' के कम महत्वाकांक्षापूर्ण प्रयोग शायद ज़्यादा अच्छे हैं। उदाहरण के लिए, कैमरा-दृष्टि वाले अंश कहीं-कहीं बहुत अच्छे हैं, और उनका उद्देश्य—संभवतः जड़ समूह को संवेदना के कुछ संकेतों से सप्राण बनाना—प्रशंसनीय है। किन्तु जब वह इतनी वैयक्तिक विधि है, तो उसे ऐसा निर्वैयक्तिक 'दस्तावेज़ी' नाम क्यों दें? और जब वह एक वैयक्तिक विधि है, तो सामान्य वर्णन की कुछ स्थितियों को भी उसमें शामिल करके पाठक को उलझन में क्यों डालें? फिर, पात्रों के निरूपण की भी आलोचना हो सकती है। कुछ पात्र पाठक की रुचि जगाना आरम्भ करने के तत्काल बाद ही लुप्त हो जाते हैं। कुछ अन्य पात्र किसी पार्टी के ऐसे मेहमानों की तरह जमे रहते हैं, जिनसे छुटकारा पाने में उनका मेज़बान असमर्थ हो। और जॉयस के समान शब्दों को जोड़ कर रखने की आदत—रमबॉटिल, फ्रूटस्टीमर, आइसग्रे—नयापन उतर जाने के बाद बेमतलब हो जाती है। संक्षेप में 'यू० एस० ए०' की ईमानदारी और उसके प्रयोग उसे एक महान पुस्तक बनाने के लिए काफ़ी नहीं हैं। किन्तु यह एक अच्छी पुस्तक है, डॉस पैसॉस के बाद के उन कुछ उपन्यासों से ज़्यादा अच्छी, जिनमें से एक कोमलताभरी, देशभक्ति की गन्ध आती है, जैसे अमरीकी तम्बाकू की वे किस्में जिनमें बड़ी मात्रा में मीठा रस मिला दिया जाता है।

जेम्स टी० फ़ैरेल और जॉन स्टीन बेक की रचनाओं में भी ऐसी ही कमियाँ हैं। ये काफ़ी प्रतिभाशाली लेखक हैं, जिनकी सर्वोत्तम रचनाएँ मन्दी के काल की हैं। ये दोनों ही मार्क्सवादी नहीं थे, यद्यपि डॉस पैसॉस की भाँति इनपर

भी उस काल की उग्रतावादी राजनीति का प्रभाव पड़ा। फ़ैरेल ने शिकागो के बारे में, और उन कैथोलिक आयरवासियों के बारे में लिखा जिनके बीच वे पले थे। ये ग़रीब होने पर भी, गन्दी-बस्तियों में रहने वाले नहीं हैं। उनका पतन आर्थिक की अपेक्षा नैतिक अधिक था। डॉस पैसॉस के अमरीका की भाँति शिकागो भी ऐसा स्थान है, जहाँ जीवन का आदि स्रोत ही विपाक्त है। 'स्टड्स लोनिगन' नामक फ़ैरेल की तीन-खंडों की रचना का इसी नाम का मुख्य पात्र, किसी प्रकार की पूर्णता नहीं प्राप्त कर सकता। अपने मित्रों के समक्ष वह अपने को केवल हिंसात्मक रूप में व्यक्त कर सकता है, और कभी-कभी लड़खड़ा कर भावुकता या झूठी धार्मिकता में भी क़दम रख देता है। किन्तु फ़ैरेल का एक और पात्र डैनी ओ' नील है, जो चार खंडों की एक रचना के द्वारा इस निरर्थक रूप में ध्वंसात्मक वातावरण से निकलता है। (हेनरी जेम्स की लम्बाइयों की शिकायत करने वाला यह युग, 'ऐन्थोनी ऐडवर्स' और 'गॉन विद दी विन्ड' जैसी लोकप्रिय रचनाओं के साथ-साथ डॉस पैसॉस और फ़ैरेल के पाठक से अधिक माँग करने वाले स्तर पर भी, विशालकाय उपन्यासों को ग्रहण करने को तैयार था। इन लेखकों के स्तर पर भी ऐसा प्रतीत होता था कि उनके लिए सब कुछ कहना आवश्यक है— जैसे केवल विस्तार बढ़ा कर ही सत्य पर पहुँचा जा सकता हो, बहुत कुछ उसी प्रकार जैसे नगर की सामाजिक परिस्थितियों का अध्ययन करने वाले जिस स्थापना की पुष्टि के लिए आँकड़े इकट्ठा करते, वह किसी प्रकार स्वयं अपने समर्थनों में ही खो जाती।) किसी पुरानी पीढ़ी में ओ' नील को सफलता का एक उदाहरण माना जाता, क्योंकि आख़िरकार वह उन खतरों पर विजय पा लेता है, जो लोनिगन को नीचे गिरा देते हैं। किन्तु फ़ैरेल और डॉस पैसॉस सफल व्यक्ति का (उनके अपने जीवन जिसके उदाहरण हैं) अपनी इस भावना से मेल बिठा पाना कठिन पाते हैं कि भ्रष्ट अमरीका में से कोई अच्छी चीज़ नहीं निकल सकती। विरोध करते हुए ही वे सर्वाधिक सुखी प्रतीत होते हैं। शायद डॉस पैसॉस जिस 'तिरस्कार' की बात करते हैं, वह इस शताब्दी के उपन्यासकारों के लिए एक आवश्यक तत्व है। फ़ैरेल में इस 'तिरस्कार' की ईमानदारी असंदिग्ध है। और उनके उपन्यासों की ऊपरी बुनावट का कौशल भी असंदिग्ध है। किन्तु उसके नीचे उनकी रचनाओं को दुर्बल करने वाली उलझनें

हैं। यही बात जॉन स्टीनवेक के लिए भी कही जा सकती है, जो ('ऑफ़ माइस ऐन्ड मेन' १९३७, और 'दी ग्रेप्स ऑफ़ रैथ' १९३९, में) मन्दी के वर्षों के कुछ ऊपरी तत्वों को आश्चर्यजनक सचाई से अंकित करते हैं, लेकिन अधिक गहरी समझ के जिनके प्रयत्न कच्चे रूप में, 'भूमि' की एक रहस्यमयता, एक केन्द्रहीन उग्रवादिता और मानव जाति के प्रति एक प्रकार के जीवशास्त्रीय तिरस्कार के वीच भटकते हैं।

स्टीनवेक में प्रतिविम्वित होने वाला मन्दी का एक पक्ष, आंचलिकता में उत्पन्न रुचि है। स्वयं अपने कैलिफ़ोर्निया के वारे में उन्होंने प्रशंसनीय ढङ्ग से लिखा है। अमरीका के एक ही जैसे फैलाव के विपरीत उस स्थान, अंचल और व्यक्ति को रखा गया जिन्होंने स्थिर रह कर अपने अलग व्यक्तित्व को वनाये रखा था। शायद अमरीका में दक्षिण के अतिरिक्त कोई वास्तविक अंचल नहीं था, जो अपनी विशालता और विभिन्नता के वावजूद, विशेष स्थायित्व वाले ऐतिहासिक वन्धनों से वँधा था। जो भी हो, इस अवधि में कई दक्षिणी आंचलिकताएँ सामने आयीं। चैपेलहिल, नॉर्थ कैरोलिना, का समाज-शास्त्रीय समूह था; सेवानी, टेनेसी, का साहित्यिक समूह था; और फिर विलियम फ़ॉकनर की योक्नापटॉफा काउन्टी, मिसीसिपी, थी (जिस काउन्टी—ज़िले के समान शासकीय क्षेत्र का— मुख्य नगर जेफ़र्सन है)। फॉकनर मिसीसिपी में रहते हैं, यद्यपि 'योक्नापटॉफा'— जो 'सार्टोरिस' (१९२९) के वाद से उनके अधिकांश लेखन का स्थल है— किसी नक़्शे में नहीं है। वस्तुत: कुछ दक्षिणात्यों का कथन है कि दक्षिण के उनके रूप का वास्तविकता से कोई सम्वन्ध नहीं। किन्तु महत्व की वात यह है कि साहित्य के आधार के रूप में फॉकनर दक्षिण का उपयोग कर सके हैं। इसे उलट कर कोई यूँ भी कह सकता है कि दक्षिण ने उनका उपयोग किया है, क्योंकि दक्षिण के प्रति उनकी दृष्टि वड़ी हठीली और विरोधाभासपूर्ण है। एक क्षण वे दक्षिणी अभिजात-पुरुष हैं, जो अपने वगान को किसी नये आने वाले के लोभ का शिकार होते देखता है। दूसरे क्षण वे यह प्रमाणित कर रहे होते हैं कि अभिजात-पुरुष, अनधिकृत चेष्टा करने वाले से किसी तरह वेहतर नहीं है, और यह कि दक्षिण की शानदार परम्परा एक झूठ है। एक और क्षण, वे अशिक्षित ग़रीव

गोरे के समर्थक हैं। फिर दूसरे क्षण नीग्रो के— या उन आदिवासियों के जो गोरों और कालों के देश में आने के पहले भूमि के मालिक थे।

वस्तुतः, दक्षिण के सम्बन्ध में फॉकनर की दृष्टि केवल पेचीदा ही नहीं है— कभी-कभी, समझ में न आने वाली है, और स्वयं अपना ही खंडन करती है। लेकिन किसी एक कहानी या उपन्यास में आमतौर पर उनका ध्यान दृश्य के किसी विशेष पक्ष पर ही केन्द्रित रहता है। और उनकी स्थिति को व्यापक शब्दों में प्रस्तुत करना सम्भव है। नीचे लिखे शब्दों में एक संकेत मिलता है—

"ऐसे लोग हैं जिनमें शोक की भूख होती है, सुख काफ़ी सबल नहीं होता और वे पीड़ा की कामना करते हैं, विष के अभ्यस्त उदर जिनके लिए विषाक्त रोटी आवश्यक है, ऐसे नष्ट स्वभाव कि कोई भी समृद्धि उनकी खंडित और अव्यवस्थित करने वाली पीड़ा को शान्त नहीं कर सकती।"

यह उद्धरण फॉकनर का भी हो सकता था, यद्यपि वास्तव में यह एमर्सन के 'दी ट्रैजिक' (१८४४) शीर्षक निबन्ध से लिया गया है। इस अध्याय के महत्वपूर्ण शब्दों में एक शब्द 'पराजय' रहा है। हेमिंग्वे के पात्र पराजित होते हैं। उसी प्रकार फ़िट्ज़जेराल्ड, डॉस पैसॉस, और फ़ैरेल के पात्र भी। एक अन्य महत्वपूर्ण शब्द 'अलगाव' रहा है। फॉकनर के पात्रों को भी पराजय का अनुभव होता है, किन्तु वे अलग नहीं होते। उनके पूर्वजों ने उत्तर से अलग होने की चेष्टा की थी, लेकिन पराजित हुए। गृह-युद्ध, ध्वस्त आर्थिक जीवन, परिवार का महत्व, नीग्रो द्वारा उत्पन्न स्नेह और घृणा— इन सब ने दक्षिण को पराजय के एक सम्पर्क में बाँधा है जिसमें व्यक्ति इस तरह फँसा हुआ है कि उसका बच निकलना सम्भव नहीं। फॉकनर के लिए महत्वपूर्ण शब्द 'विनाश' है। इस वक्तव्य को संशोधित करके यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि उनका कुछ लेखन बड़ा ही हास्यपूर्ण है— उदाहरण के लिए, 'ए कोर्टशिप' नामक कहानी या 'दी हैमलेट' (१९४०) में घोड़े का सौदा करने की घटना। किन्तु, इसके बावजूद, उक्त वक्तव्य सही होगा, अगर हम 'विनाश' के स्थान पर उससे कुछ हल्का शब्द रख दें— जैसे 'भाग्य'। (दोनों ही शब्द फॉकनर में बहुधा मिलते हैं।)

एक दूसरे के साथ अपनी सम्बद्धता को उनके सभी पात्र पहले से ही स्वीकार कर लेते हैं, और फॉकनर इसकी कोई सफ़ाई पाठक को नहीं देते। फ़ॉकनर की एक 'आचार-संहिता' है, जिसका सम्बन्ध, हेमिंग्वे की आचार-संहिता की भाँति साहस, मान, और कर्त्तव्य से है। लेकिन अगर हेमिंग्वे अपनी आचार-संहिता के बारे में मौन रहते हैं, तो फ़ॉकनर अपनी कुछ पुस्तकों में और भी कम कहते हैं। उनके उपन्यासों के सर्वाधिक महत्वपूर्ण समूह— 'दी साउन्ड ऐन्ड दी फ़्यूरी' (१६२६), 'ऐज़ आइ ले डाइंग' (१६३०), 'सैंक्चुअरी' (१६३१), 'लाइट इन ऑगस्ट' (१६३२)— में होकर मार्ग निकालते हुए हम धीरे-धीरे देखते हैं कि यह आचार-संहिता एक मजबूरी की तरह काम करती है। उसके सेवक जो कुछ करते हैं, उससे भिन्न कुछ नहीं कर सकते। और फ़ॉकनर यह मान कर चलते हैं कि चाहे कुछ कार्यों का तीव्र विरोध उत्पन्न होगा, किन्तु झगड़े के सभी पक्ष उसके सामान्य-सिद्धान्तों को समझते हैं। यद्यपि उनके बहुतेरे पात्र मूर्खता के, छिपे हुए बुरे कार्य करते हैं, किन्तु उनमें कोई हिचक नहीं होती। उनकी चेष्टाएँ जब नकारात्मक होती हैं, तब भी स्वेच्छित, ठोस और दृढ़ होती हैं— जैसे जब वे व्यक्ति जिनका पीछा किया जा रहा होता है ('रेड लीव्स' कहानी में या 'लाइट इन ऑगस्ट' के अन्त में) प्रतिरोध करना बन्द कर देते हैं। अपने अधिकतम आवेशपूर्ण क्षणों में, उनके पात्रों में यांत्रिक ढंग से काम करने की प्रवृत्ति आ जाती है, जैसे वे नाटक में कार्य करने वाले न होकर केवल माध्यम हों। यह जड़ीभूत आवेग लेखक के विशिष्ट गद्य के अनुरूप एक अंश में ('लाइट इन आगस्ट' से) भली-भाँति व्यक्त होता है—

"उस धीमी और बोझिल सरपट चाल से वह सड़क पर मुड़ गया, मनुष्य और पशु दोनों ही कुछ तने हुए से आगे झुके हुए, जैसे किसी दैत्य की भयंकर रफ़्तार को उत्पन्न कर रहे हों, यद्यपि वास्तव में रफ़्तार का अभाव था, जैसे सर्वशक्तिमत्ता और अन्तर्यामिता दोनों के उस स्थिर, अटल और अडिग विश्वास में, जिसमें वे दोनों सहभागी थे, ज्ञात मंजिल और रफ़्तार की आवश्यकता नहीं थी"।

पाठक की स्थिति किसी अनुभवहीन न्यायाधीश जैसी है, जो किसी पेचीदा कबाइली अपराध का मामला सुन रहा है, जिसमें प्रमाण उसके सामने अव्य-

वस्थित ढंग से रख दिये जाते हैं, जिसमें कुछ गवाह कुछ भी कहने से इन्कार करते हैं, और जिसमें वह अनुभव करता है कि कोई भी फ़ैसला करना मुमकिन नहीं है, क्योंकि मामले के दोनों पक्षों की नैतिक मान्यताएँ उसकी अपनी मान्यताओं से भिन्न हैं। मामला किसी बाहरी माध्यम द्वारा रखा गया है। उसके दोनों पक्षों के लिए तो अदालत केवल एक ऐसी जगह है जहाँ वे अपनी शिकायतें बयान कर सकते हैं। कानून अगर कोई है, तो फ़ॉकनर की कल्पित काउन्टी 'योक्नापटॉफा' के अनुभव के पेचीदा रूप में है। समय के सन्दर्भ में, उसका सब से पुराना आधार भूमि है, वह वन्य-प्रान्त जिसका उनकी लम्बी कहानी 'दी बेयर' में इतनी सुन्दरता से चित्रण हुआ है। भूमि के सबसे निकट, गोरे आदमी द्वारा निकाले जाने के तत्काल पूर्व के आदिवासी हैं। लेकिन वे, अपने गुलामों और कु-व्यवस्थित बगानों सहित, अब पतित हो गये हैं। मनुष्य वन्य-प्रान्त को नष्ट करने लगा है, और उस पर उसने गुलामी का अभिशाप बो दिया है। बाक़ी सब कुछ, फ़ॉकनर के शब्द में 'अटल' परिणाम है— असंगत गर्व, विकृत शौर्य, हारा हुआ युद्ध और उसके नीचतापूर्ण व्यावसायिक परिणाम, नीग्रो की अनिवार्य उपस्थितियाँ, किशोर लड़कियों का विद्रोहपूर्ण यौनाचार, उनके भाइयों का अन्तःस्फूर्त क्रोध।

दक्षिण का सारा पीड़ित इतिहास बाहर आ जाता है, कभी-कभी आश्चर्यजनक स्पष्टता से, लेकिन उससे अधिक एक बहुलतापूर्ण, बोझिल, अलंकृत शैली में, जिसे क्लिफ़्टन फ़ैडिमैन ने 'डिक्सी गॉन्गोरिज़्म' कहा है ('डिक्सी' शब्द अमरीकी दक्षिण के लिए प्रयुक्त होता है, और 'गॉन्गोरिज़्म' स्पेनी भाषा में बोझिल, पांडित्यपूर्ण शैली को कहते हैं)। 'दी साउन्ड ऐन्ड दी फ़्यूरी' में कॉम्पसन परिवार का परिचय हमें मूढ़ बेन्जी के दिमाग़ के द्वारा मिलता है। यद्यपि फ़ॉकनर इससे अधिक 'कठिन' और कहीं नहीं हैं, किन्तु यह उनके शिल्प का एक अंग हैं कि पाठक को स्थिति के बीच में डाल कर यह पता लगाने के लिए छोड़ दें कि लोग क्या कह रहे हैं। जहाँ लोग उपनामों द्वारा जाने जाते हैं, और वंशनाम चलते रहते हैं, वहाँ यह पता लगाना हमेशा आसान नहीं होता कि किस पीढ़ी में, किसके बारे में बात हो रही है—कहानियों की जड़ें दूर अतीत में चली जाती हैं, जहाँ उनके कथानक अंकुरित हुए थे। कहानी की रूपरेखा बन जाने के बाद

भी, विस्तार के महत्वपूर्ण तथ्य, सूचना, सन्दर्भ और अनुमान के एक विशाल ढेर में पड़े रहते हैं। उन्हें खोजने की चेष्टा पाठक पर काफ़ी बोझ डालती है, जिसका बहुधा कोई औचित्य नहीं होता।

फिर हम योक्नापटॉफा की ध्वंसात्मक, कल्पनातीत अराजकता में भटकने को राज़ी क्यों हो जाते हैं? आंशिक रूप में इस कारण कि अपनी सर्वोत्तम पुस्तकों में, जैसे 'दी साउन्ड ऐन्ड दी फ़्यूरी' और 'लाइट इन ऑगस्ट,' फॉकनर विनाश के विरुद्ध 'चलते रहने' के एक विचार को रखते हैं—इस चलते रहने में पीड़ा सहना और बच जाना, दोनों ही अर्थ निहित हैं। जो गर्वपूर्ण हैं, वे नष्ट होने वाले हैं—सार्टोरिस, सटपेन, और कॉम्पसन जैसे लोग—और विनीत नीग्रो या ग़रीब गोरे चलते रहते हैं। मानवजाति को मिले इस क्षमादान से हम पूरी तरह विश्वस्त नहीं होते। कभी-कभी फॉकनर ऐसा कहते प्रतीत होते हैं कि केवल एक बुद्धिहीन, पशु-समान उदासीनता ही मनुष्य को अपने को बचाने के योग्य बनाएगी। किन्तु लीना ग्रोव की तीर्थ-यात्रा की समृद्ध सुखान्त कथा में वे इस स्तर के ऊपर उठ जाते हैं। वह केवल एक अवैध बच्चे वाली, बेसहारा, ग़रीब गोरी लड़की ही नहीं है—वह स्त्रीत्व का विशाल उष्मापूर्ण जाल है, जिसमें सभी पुरुष फँसते हैं। और डिल्सी के द्वारा, वह नीग्रो स्त्री, जिसने नष्ट होने वाले कॉम्पसन परिवार की सेवा की है, और 'पहले को देखा है और आख़िरी को भी,' फॉकनर हमें यह विश्वास दिलाते हैं कि दक्षिण का अभिशाप लाने वाले नीग्रो स्वयं अभिशप्त नहीं हैं। फिर, अपनी बाद की रचनाओं में ('दी इन्ट्रूडर इन दी डस्ट,' १९४८, 'रिक्वायम फॉर ए नन,' १९५२) में वे नोवेल पुरस्कार प्राप्त करने के समय के अपने भाषण (१९५०) की स्थापनाओं को स्वीकार करते प्रतीत होते हैं—कि मनुष्य के भविष्य में विश्वास करना लेखक के लिए आवश्यक है। अब तक, उनके वर्तमान-कालीन दक्षिण में अच्छे गुण कम ही थे। अब वे ऐसे पात्रों का चित्रण करने को अधिक तत्पर प्रतीत होते हैं जो अच्छे भी हैं और मुखर भी।

हम योक्नापटॉफा में रहना इसलिए भी स्वीकार कर लेते हैं कि फॉकनर की दृष्टि में हावी हो जाने वाली स्पष्टता है। उसके कार्य कलाप कितने ही

चिढ़ या घृणा उत्पन्न करने वाले हों, फॉकनर उन्हें इतनी सघनता और पूर्णता से प्रस्तुत करते हैं कि उनका मिसीसिपी प्रदेश क्षितिज पर छा जाता है। बहुत कम जीवित लेखकों में उनकी जैसी शक्ति है। उनमें उपन्यासकार का लगभग हर दोष है, जिसमें दम्भ भी है, किन्तु उनमें उपन्यासकार का लगभग हर गुण भी है, जिसमें ऐश्वर्य भी है— जो सचमुच समकालीन साहित्य में एक दुर्लभ वस्तु है।

एक और दक्षिणात्य लेखक, थॉमस वुल्फ को हम एक अन्य प्रकार की आलंकारिकता में व्यस्त पाते हैं। उनमें एक प्रकार के दक्षिणी स्वच्छन्दतावाद, १९२० के बाद के दशक का कलाकार का अकेलापन, एक पूर्वकालिक, बायरन या शेली जैसा व्यक्तित्व (अच्छे स्वच्छन्दतावादी की भाँति उनकी मृत्यु अड़तीस वर्ष की अल्प आयु में हो गयी) और १९३० के बाद के दशक की दस्तावेज़ी पूर्णता, इन सब का मिश्रण है। ऐसी कोई सूची बना लेने के बाद, और भी तत्व हैं जो रह जाते हैं— व्हिटमैन, राबेलै, बल्कि स्विनबर्न भी, जिनका स्वयं अपने पर किया गया व्यंग्य ('नेफ़ेलिडिया') वुल्फ़ के 'सन्देश' पर भी लागू हो सकता है—

"जीवन दीपक की वासना है, उस प्रकाश के लिए जो अँधेरा है, उस दिन के प्रभात तक, जब हम मरते हैं।"

लेकिन सूची बना लेने के बाद, हमें कहना पड़ता है कि थॉमस वुल्फ अपने सिवा कोई और नहीं हैं। उनके उपन्यास उनके अपने अनुभवों की क्रमिक अभिव्यक्ति हैं, नॉर्थ कैरोलिना में एक लड़के के रूप में, कॉलेज में, फिर एक संघर्षरत लेखक के रूप में (पहले एक नाटककार), युरोप में घूमते हुए, और न्यूयॉर्क तथा ब्रुकलिन में रहने के लिए वापस आते हुए। और इन साहसिक अनुभवों के नायक, चाहे उसका नाम युजीन गैन्ट हो या जॉर्ज वेबर, असंदिग्ध रूप में वुल्फ़ स्वयं है, एक ऐसी गाथा लिखते हुए जो सचमुच लगभग अन्तहीन हो सकती थी। यह सच है कि अपने अन्तिम वर्षों में सारे जीवन को ग्रहण कर लेने, सारे पुस्तकालयों की सारी पुस्तकों को पढ़ लेने के अपने आवेशपूर्ण निश्चय को उन्होंने थोड़ा संशोधित कर लिया था। किन्तु उनका यह घटा हुआ क्षेत्र

भी अन्य किसी के क्षेत्र से बड़ा है। उनके अलावा कोई और ऐसे खेद भरे भोलेपन के साथ ('दी स्टोरी ऑफ़ दी नॉवेल', १९३६ में) यह नहीं कह सकता था कि—

"नगर की सड़कों पर सत्तर लाख लोगों को देखने, उनके पास से गुज़रने या उनसे बात करने की अपेक्षा, न्यू-यॉर्क के एक सौ जीवित स्त्री-पुरुषों को जान लेना, उनके जीवन को समझना, किसी प्रकार उस जड़ और स्रोत तक पहुँचना, जिससे उनके स्वभाव विकसित हुए हैं, कहीं अधिक महत्वपूर्ण है।"

केवल एक सौ ! वुल्फ़ के अलावा कोई और, उसी रचना में, एक उपन्यास की दस लाख शब्दों की पांडुलिपि को 'एक पुस्तक का ढाँचा' नहीं कह सकता था। वे जानते थे कि यह असाधारण रूप में लम्बा है—'वार ऐन्ड पीस' का दो गुना—किन्तु अपने स्नेही सम्पादक मैक्सवेल पर्किन्स के कहने से बाध्य होकर की गयी सारी काट-छाँट के बावजूद, वे यह नहीं मान सके कि एक शब्द भी सचमुच अनावश्यक था। सभी कुछ जाना चाहिए, क्योंकि सभी में महत्व की संभावनाएँ थीं। चार उपन्यासों में—जिनमें से दो उनकी मृत्यु के बाद प्रकाशित हुए, और सारे ही उनकी पांडुलिपि की बाढ़ में से लिए गये कुछ अंश मात्र थे—उनकी सामग्री किसी प्रकार समाप्त नहीं हुई थी। वह तो जीवन के समान ही अन्तहीन थी, क्योंकि, जैसा उन्होंने स्कॉट फ़िट्ज़जेराल्ड से कहा, 'महान लेखक केवल छोड़ने वाला ही नहीं होता, रखने वाला भी होता है'। जीवन का अर्थ—आश्वासनों की माँग—उनका विषय है। मनुष्य—वुल्फ़—'एक पत्थर, एक पत्ती, एक अनजाना द्वार' खोजता है। वह खोए हुए हैं, जैसे सारे अमरीकी खोए हुए हैं, क्योंकि उनका घर एक ऐसी जगह है, जहाँ से वे अपने विकास के साथ दूर होते गये हैं, और उसकी जगह किसी अन्य स्थायी या सन्तोषजनक भक्ति ने नहीं ली है—

"जीवन की गम्भीरतम तलाश......मनुष्य द्वारा एक पिता की तलाश थी,......ऐसी शक्ति और ज्ञान की मूर्त्ति जो उसकी आवश्यकता से अलग हो और उसकी चाह से ज़्यादा ऊँची हो......"

प्रसन्नता और घृणा की पराकाष्ठाओं से होकर वुल्फ़ इस तलाश को जारी रखते हैं। वे जीवन का आलिंगन करते हैं, लेकिन फिर उससे कतराते हैं क्योंकि वह उन्हें भयावह लगता है, और इसलिए भी कि लेखक के रूप में स्वतन्त्रता उनकी सबसे मूल्यवान सम्पत्ति है। अकेले और घर की याद में बेचैन, अमरीका में और उससे भी अधिक युरोप में, उन्हें अपने सुखहीन प्रवास से बहुत कुछ हेनरी मिलर के समान ही प्रेम है। इससे उन्हें स्वयं अपने व्यक्तित्व की सर्वाधिक तीखी चेतना और साथ ही कुशलता से कार्य करने की स्थितियाँ मिलती हैं। मित्रताएँ होनी हैं लेकिन— अमरीका की परम्परागत विदेश नीति की भाँति— कोई फँसाने वाले सम्बन्ध नहीं बनाने। यह एक विरोधाभास है कि उनका अकेलापन उन्हें अपने देश के सबसे अधिक निकट ले आता है—'विदेश में बिताये इन वर्षों में, उसकी मुझे जो आवश्यकता रही, उसी में मैंने अमरीका को पाया'।

वुल्फ़ के दोष हेमिंग्वे के दोषों के विपरीत हैं। जहाँ हेमिंग्वे अपने शब्द-भंडार को कंजूसी की हद तक सीमित रखते हैं, वहाँ वुल्फ़ में बहुलता का दोष है। वे 'हमेशा-हमेशा के लिए' और 'अब कभी नहीं' जैसे ऊँचे शब्दों के शिकार हो जाते हैं। जहाँ हेमिंग्वे भावना को दबाते हैं, वहाँ वुल्फ़ पाठक को भावनाओं में डुबो देते हैं। कभी-कभी वे अपनी आत्मकथात्मक सामग्री को आत्मसात करने में भी असफल रहते हैं। जिस रूप में उन्हें प्रस्तुत किया गया है, उसमें जितना उचित है उससे अधिक हम गैन्ट या वेबर को अपने शारीरिक गठन, अपनी प्रतिभा, 'सफल' लोगों, और आलोचकों के द्वेष की बातें करते पाते हैं— एक कुंठाग्रस्त वुल्फ़, कुछ-कुछ रॉबर्ट कॉन की तरह बातें करता हुआ, साफ़ हमें घूरता दिखाई देता है। फिर भी, यद्यपि वे ऐसी ग़लतियाँ करते हैं जो हेमिंग्वे में नहीं हैं, और एक प्रयोगकर्त्ता के रूप में तथा अन्य लेखकों पर पड़ने वाले प्रभाव की दृष्टि से, उनकी तुलना हेमिंग्वे से नहीं की जा सकती, किन्तु वे मामूली लेखक नहीं हैं। जब वे, परेशान, सताए हुए कलाकार की अपनी भूमिका को भूल कर, अपनी शक्ति और सहानुभूति बाक़ी दुनियाँ को देते हैं, तो वे एक अत्यधिक सुखदायी लेखक हैं। सिन्क्लेयर ल्युइस ने इस बात को समझा था, जब नोबेल पुरस्कार प्राप्त करने के समय अपने भाषण में उन्होंने उदारता के

साथ वुल्फ़ की पहली, हाल ही में प्रकाशित पुस्तक, 'लुक होमवर्ड ऐन्जेल' (१९२९) की प्रशंसा की थी। वुल्फ़ में ऐन्द्रिकता है, सूक्ष्म-ग्राहिता है, और नक़ल उतारने का एक स्वाभाविक गुण है, और वे लोगों और स्थानों को बड़ी तत्परता से ग्रहण करते हैं। भोजन के प्रति (उसकी गन्धों, रंगों, पाक-विधियों और स्वादों सहित) उनका कुख्यात प्रेम, अनुभव के लिए उनकी सामान्य भूख के अनुरूप ही है। जहाँ वे घृणास्पद या नीरस अनुभवों का चित्रण करते हैं, वहाँ भी ये चित्रण अरोचक नहीं हैं अगर उनमें सहज-विश्वास है, तो वह लेखक का आवश्यक सहज-विश्वास है—वे निश्चित हैं कि जो कुछ उन्हें कहना है, उसका महत्व है, और आलोच्य विषय, चाहे पहले हज़ार बार उठाया जा चुका हो, सम्भावनाओं की दृष्टि से उतना ही नया है, जितनी आने वाले कल की सुबह।

ऐन्डरसन, ल्युइस, हेमिंग्वे, फ़िट्ज़जेराल्ड, डॉस पैसॉस, फ़ैरेल, स्टीनबेक, फ़ॉकनर, वुल्फ़— विराम-सन्धि के बाद अमरीका में उभरने वाले उपन्यासकारों और कहानी-लेखकों में ये केवल कुछ नाम हैं। इनमें से कइयों की मृत्यु हो गयी और उनकी जगह नये नाम लिये जा रहे हैं। लेकिन इनके समय का बौद्धिक वातावरण, पीछे देखने पर, हमारे वातावरण से अधिक ताज़गीभरा प्रतीत होता है। उनके वातावरण में एक स्फूर्त्ति थी। १९२० के बाद विद्रोह का एक दशक चला जिसमें किसी 'अधीकृत' दृष्टिकोण का बन्धन नहीं था। चाहे उनके समाज में ह्रास हो रहा था, किन्तु स्वयं साहित्य में जीवन का प्रत्येक चिन्ह मौजूद था। ऐसा प्रतीत होता था कि किसी भी आग में से फ़ीनिक्स (आग में जल कर नया जीवन पाने वाला पौराणिक पक्षी) निकल सकता था— महत्व की बात यह थी कि सामग्री एकत्र करके उसमें आग लगा दी जाये। १९३० के बाद, अधिक कठोर मनःस्थिति आयी, फिर भी, क्षतिपूर्त्ति करने वाले कई तत्व थे। वापस आने वाले प्रवासियों के लिए, और उनके लिए जो कभी बाहर नहीं गये थे, अमरीका की पुनः खोज एक ऐसा तत्व थी। युरोप द्वारा आदर, दूसरा था। १९३० और १९३८ के बीच, तीन अमरीकियों (सिन्क्लेयर ल्युइस, युजीन ओ' नील, और पर्ल बक) को साहित्य का नोबेल पुरस्कार मिला[१]। युरोप के

१. पिछले दिनों, फॉकनर और हेमिंग्वे भी पुरस्कार पाने वालों में शामिल हो गये हैं।

आलोचक फॉकनर और स्टीनबेक की ओर अधिक आदरपूर्वक ध्यान देने लगे थे, और अर्स्काइन काल्डवेल, डैशिएल हैमेट तथा अन्य लेखकों की ओर भी, जिनके हिंसात्मक लेखन में वे गंभीर अर्थ पढ़ लेते थे। (कभी-कभी तो वे सचमुच जेम्स हैडले चेज़ और पीटर चीनी जैसे अटलान्टिक-पार की परुषता की नकल करने वाले अंग्रेज़ लेखकों को अमरीकी समझ बैठते थे।)[१] अपने गद्य के कृत्रिम प्रभाव से चिन्तित कई अंग्रेज़ लेखक, अमरीकियों की सरल-प्रवाहमय और 'आधुनिक' भाषा की कामना करते थे, चाहे अमरीकी जो कुछ कह रहे थे वह उन्हें पसन्द न भी हो। क्या यह सामान्य व्यक्ति का युग था जिसकी भविष्य-वाणी टॉक्युविले ने व पहले की थी? तो अमरीकी लेखक सामान्य व्यक्ति की तरह बोलना जानता था। क्या यह :ास का युग था? तो अमरीकी लेखक प्रवास का पुराना आदी था—वह अपने युरोपीय सहयोगियों को सारे स्थान दिखा सकता था, क्योंकि वह पहले ही वहाँ हो आया था। उस युग की ख़राबी उसके दर्शन में प्रकट होती है, जो उस समय की अपेक्षा अब अधिक अनगढ़ प्रतीत होता है। किन्तु हमें यह भी स्वीकार करना चाहिए कि वह अपने काल के विशेषतः अनुकूल था, और उस काल की यात्रा में मार्ग-दर्शक का कार्य करने की उसमें विशेष योग्यता थी।

---

१. प्रोफ़ेसर जाॅ सिमोन 'ल रोमाँ अमेरिकन ऑ ट्वेन्टिएसिएकिल' (कोनासाँ ड लेटर्स, पेरिस, १६५०), पृष्ठ १७३, में यह गलती करते हैं।

अध्याय 13

अमरीकी रंगमंच

इंगलिस्तान से भी अधिक, उन्नीसवीं सदी का अमरीकी नाटक, कला की एक वंशहीन विधा था। इसकी लोकप्रिय अभिव्यक्तियाँ काफ़ी जीवन्त थीं, जैसे इंगलिस्तान में। उदाहरण के लिए, नीग्रो लोगों का 'मिन्सट्रल' प्रदर्शन (चेहरे आदि पोत कर किया जाने वाला संगीतमय खेल) १८५० तक ए [illegible] तीन-भागों के मनोरंजन में विकसित हो गया था, जो लगभग एक पीढ़ी तक प्राण-वान रहा। इसके कुछ समय वाद आने वाला 'वर्लेस्क' प्रदर्शन (या वर्लेक्यू-नकल उतारने पर आधारित खेल) भी इसी प्रकार ढाले-ढाले रूप में तीन भागों में विभाजित था, जिसमें हर भाग का अपना रूढ़ कार्य-कलाप और अश्लीलताएँ होती थीं। 'वॉडविले' (संगीतमय नाटक)—विक्टोरिया कालीन 'संगीत-कक्ष' का अमरीकी प्रतिरूप—पुष्ट मनोरंजन था, किन्तु उसमें वर्लेस्क की टकराने-रगड़ने वाली असभ्यताएँ नहीं थीं। किन्तु वास्तविक रंगमंच ने स्थायी महत्व के वहुत कम नाटक प्रस्तुत किये। यह युग था जव अभिनेता और निर्माता का महत्व नाटककार से अधिक होता था। वड़े-वड़े नाम एडविन फॉरेस्ट, या ऐंग्लो-अमरीकी वूथ, जेफ़र्सन, वोसि कॉल्ट, सोथर्न और वैरी मोर या अभिनेता-प्रवन्धक, 'नाटकों के डाक्टर' डैविड वेलास्को जैसे व्यक्तियों के थे। स्वयं नाटक का कोई महत्व नहीं था। वहुधा नाटक युरोप से ले लिए जाते थे। यह इस स्थिति के अनुरूप ही प्रतीत होता है कि 'अवर अमेरिकन कज़िन', वह नाटक जिसे देखते समय १८८५ में अव्राहम लिंकन की हत्या हुई

थी, एक अंग्रेज़, टॉम टेलर का लिखा हुआ था। कोई सफल नाटक वहुधा किसी उपन्यास का रूपान्तर होता था--'अंकिल टॉम्स केविन' और 'दी गिल्डेड एज' इसके उदारहण हैं—और इस कारण मंच के सन्दर्भ में लिखा हुआ नहीं होता था। जहाँ डब्ल्यू० डी० हॉवेल्स जैसे लेखक ने सीधे रंगमंच के लिए लिखा भी, वहाँ उन्होंने उस माध्यम को कोई ऐसी नई चीज़ नहीं दी। दर्शक— जैसा हेनरी जेम्स को दुखपूर्वक लन्दन में पता चला— शानदार ढंग से पेश की गयी अति-नाटकीय चीज़ें चाहते थे। उन्हें वहुसंख्यक पात्र, रोमानी कथानक और चकाचौंध उत्पन्न करने वाले प्रभाव पसन्द थे। देश भक्ति की भावनाओं पर वे तालियाँ वजाते थे, लेकिन अमरीकी नाटक देखने के लिए आग्रह नहीं करते थे। १८९१ के पहले कॉपी राइट सम्वन्धी पर्याप्त अन्तर्राष्ट्रीय व्यवस्था न होने से नाटककार की स्थिति और भी कठिन थी, तथा नाटक-कम्पनियों के व्यावसायिक संगठनों के विकास से, और थिएटरों का प्रवन्ध कुछ हाथों में केन्द्रित हो जाने से युवा लेखक के लिए यह और भी मुश्किल हो गया था कि उसकी सुनवाई हो सके। इस प्रकार १८८१ में, जो इव्सेन के 'घोस्ट्स' का वर्ष था, अमरीकी रंगमंच का प्रतिनिधित्व 'ला वेल रूस' ने किया जिसे वेलास्को ने अन्य लेखकों की दो रचनाओं को मिला कर तैयार किया था। इसका अति-नाटकीय कथानक इंगलिस्तान में स्थित था, और प्रतिष्ठा की दृष्टि से, पहले विज्ञापित किया गया कि इसे 'फ्रेन्च से' लिया गया है। १८८८ में, जो स्ट्रिंड-वर्ग के 'जूली' का वर्ष था, वेलास्को ने डैनिएल फ्रॉमैन के साथ मिल कर 'लॉर्ड चमली' नामक नाटक लिखा और अभिनीत किया। वेलास्को में वास्तविक रंगमंचीय प्रतिभा थी— कुछ समय वाद उन्होंने सोफ़ोकिल्स के नाटक 'एलेक्ट्रा' के एक प्रभावशाली अभिनय का निर्देशन किया— किन्तु उनकी उपलव्धियों की लम्वी अवधि और इव्सेन तथा स्ट्रिंडवर्ग, हॉप्टमैन तथा सडरमैन, या जार्ज वर्नार्ड शॉ (जिनका पहला नाटक 'विडोअर्स हाउस' १८९२ में अभिनीत हुआ था) की उपलव्धियों के वीच एक वहुत वड़ी खाई थी।

अमरीकी रंगमंच, इस तरह, युरोप के या इंगलिस्तान के रंगमंच के भी वहुत पीछे चल रहा था। १९०० में या उसके आस-पास, इसके चिन्ह वहुत कम थे कि विश्व के रंगमंच को अमरीका की कोई महत्वपूर्ण देन होगी। यह सच है

कि इस शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में जीवन के कुछ चिन्ह दिखाई पड़े। शिकागो में १९०६ में 'न्यू-थिएटर' का खुलना और तीन वर्ष बाद इसी नाम से न्यू-यॉर्क में किया गया प्रयास, प्रयोगात्मक नाटक को प्रोत्साहित करने के हर्ष-दायक प्रयत्न थे, यद्यपि ये सफल नहीं हो सके। १९०५ में जॉर्ज पीयर्स बेकर नाटक लिखने का एक पाठ्य-क्रम आरम्भ करने में सफल हुए जो आगे चलकर हार्वर्ड के प्रसिद्ध '४७ वर्कशॉप' के रूप में विकसित हुआ। कवि-नाटककार विलियम वॉन मूडी, 'दी ग्रेट डिवाइड' (१९०६) और 'दी फ़ेथ हीलर' (१९०९) में वयस्क रंगमंच की ओर अपना मार्ग खोजने लगे थे। यद्यपि १९१० में उनकी मृत्यु हो गयी, किन्तु उनकी संवेदनशील और बुद्धिपूर्ण दृष्टि कुछ हद तक उसी वर्ष हुए दो नाटकों में दिखाई पड़ी। एक उनकी भूतपूर्व शिष्या जोसे फ़ीन पीबॉडी द्वारा लिखित 'दी पाइपर ऑफ़ हैमलिन' की प्रसिद्ध कथा पर आधारित पद्य-नाटक 'दी पाइपर' था जो बहुसंख्यक नाटकों में से, नये 'स्ट्रैट फ़ोर्ड स्मारक थिएटर' (स्ट्रैट फ़ोर्ड—शेक्सपीयर का जन्म स्थान) में अभि-नीत होने के लिए चुना गया। दूसरा, मूडी के मित्र पर्सी मैक्के द्वारा किया गया हॉथॉर्न की अतिकाल्पनिक कहानी 'फ़ेदरटॉप' का नाट्य रूपान्तर 'दी स्केयर क्रो' था।

किन्तु अमरीकी रंगमंच में काव्य-नाटकों या मैक्के के जैसे रूपान्तरों से जागरण नहीं आया। केवल नाटककार की भूमिका के महत्व पर आग्रह करना ही काफ़ी नहीं था—व्यावसायिक रंगमंच की नाट्य-परम्पराओं से निर्णायक अलगाव ज़रूरी था। पहला महायुद्ध आरम्भ होने के समय तक ऐसे अलगाव के लिए आवश्यक परिस्थितियाँ उत्पन्न हो गयी थीं। छोटे रंगमंच का आन्दो-लन ('लिटिल थिएटर') चल पड़ा था। सारे अमरीका में शौकिया काम करने वालों के छोटे-छोटे समूह नये नाटकों का प्रयोग करने को उत्सुक थे—जितने छोटे और जितने सादे हों, उतना ही अच्छा। १९१५ में, प्रॉविन्सटाउन, मॅसा-चुसेट्स, की एक ग्रीष्मकालीन बस्ती के कलाकारों और लेखकों ने एकत्र होकर 'प्रॉविन्सटाउन प्लेयर्स' के नाम से अपना मनोरंजन करने का निर्णय किया। उनका पहला रंगमंच एक इमारत की बरसाती में था। अगली गर्मियों में युवा नाटककार युजीन ओ'नील प्रॉविन्सटाउन आये और शीघ्र ही इस समूह में उनका

एक प्रमुख स्थान बन गया। वे पुराने ढंग के एक सफल अभिनेता के पुत्र थे, और रंगमंच से बचपन से ही परिचित थे। किन्तु बाहरी दुनिया को देख लेने के पहले उन्होंने उसे अपनी जीविका का माध्यम नहीं बनाया। प्रिन्सीटन छोड़ कर वे खदानों की खोज करने वाले एक दल के साथ होन्डुराज़ (दक्षिणी अमरीका) गये। बाद में, कोनाराड और जैक लंडन के प्रति उनके लगाव ने सामुद्रिक अनुभवों की उनकी भूख का तेज़ किया। वे एक नाविक के रूप में व्यूनॉस एयर्स गये। वहाँ से दक्षिणी अफ्रीका और वापस अर्जेन्टीना। फिर न्यू-यॉर्क और वहाँ से इंगलिस्तान की कई यात्राएँ। बीच-बीच में बीमारियाँ और निरुद्देश्य घुमक्कड़ी की अवधियाँ आतीं रहीं। उसके बाद एक पत्र के संवाददाता के रूप में कुछ अनुभव हुआ। १९१३-१४ की सर्दियों में उन्होंने कई नाटक लिखे जिनमें 'बाउन्ड ईस्ट फॉर कार्डिफ़' नाटक एकांकी भी था। इसके बाद वे जी० पी० बेकर की '४७ वर्कशॉप' में सम्मिलित हुए। वहाँ से ग्रीनिच ग्राम (न्यू-यॉर्क के निकट) से होकर वे प्राविन्सटाउन पहुँचे जहाँ १९१६ में 'बाउन्ड ईस्ट' अभिनीत हुआ। 'प्लेयर्स, समूह द्वारा अभिनीत उनके बहुसंख्यक नाटकों में यह प्रथम था।

यह अमरीकी रंगमंच के एक विशेष महत्वपूर्ण युग का आरम्भ था। कार्य-कलाप का केन्द्र न्यू-यॉर्क था, यद्यपि अन्य स्थानों में भी बड़ी ज़िन्दगी थी। 'प्रॉविन्सटाउन प्लेयर्स' ने ग्रीनिच ग्राम में एक छोटा रंगमंच चला रखा था, जिसे वे १९१७-१८ में भी क़ायम रख सके जब अमरीका युद्ध में रत था। १९२० तक उनका इतना काफ़ी विकास हो चुका था कि अल्प-साधनों वाले प्रारम्भिक दिनों के एकांकी नाटकों के अलावा कुछ लम्बे नाटक भी प्रस्तुत कर सकें। उनके दर्शकों की संख्या व्यावसायिक रंगमंच की तुलना में बहुत कम होती थी, किन्तु ये उत्साही दर्शक थे। पैसा कमाने की मजबूरियों से मुक्त, 'प्लेयर्स' समूह अपनी इच्छानुसार प्रयोग कर सकता था। उनमें नाटककार को अपना उचित स्थान मिला। १९२५ तक वे सैंतालीस भिन्न लेखकों के तिरानवे नाटक कर चुके थे। उनके लेखकों में, जो लगभग सारे ही अमरीकी थे, एडना फ़र्बर और एडना सेन्ट विन्सेन्ट मिले भी थीं।

इसके अलावा, न्यू-यॉर्क में और भी नाट्य-मंडलियाँ थीं। 'दी वाशिंगटन स्क्वायर प्लेयर्स' का निर्माण १९१४ में हुआ था और उसके लक्ष्य भी ऐसे ही प्रयोगात्मक थे। एकांकी नाटकों के उनके क्रम में युद्ध के कारण वाधा पड़ गयी, लेकिन युद्ध के बाद वे 'गिल्ड थिएटर' के रूप में फिर सामने आये। और 'गिल्ड के बहुत अधिक दक्कियानूसी बनने के पहले उन्होंने कई अमरीकी और युरोपीय नाटकों को बड़े उत्तम रूप में प्रस्तुत किया। उन्होंने ही युजीन ओ'नील के 'मार्को मिलियन्स' (१९२८), 'मोर्निङ्ग विकम्स एलेक्ट्रा' (१९३१) और 'आह, वाइल्डरनेस !' (१९३३) को अभिनीत किया। और वे गिल्ड के एक संस्थापक सदस्य रहे थे। उनके कुछ नाटक 'नेवरहुड प्लेहाउस' द्वारा भी अभिनीत हुए, जो १९१५ में एक शौकियाकाम करने वाली मंडली के लिए बना था, लेकिन युद्ध के बाद व्यवसायियों के हाथ में चला गया।

अन्य बड़े नगरों में भी ऐसे ही समूह थे। इनमें से किसी ने भी व्यावसायिक रंगमंच का स्थान नहीं लिया। १९२० के बाद के दशक का सबसे लोकप्रिय नाटक, असंदिग्ध रूप में, 'ऐबीज़ आयरिश रोज़' (१९२४) था, जो न्यू-यॉर्क में २५०० बार अभिनीत हुआ। ओ'नील का काई नाटक इस प्रकार की व्यावसायिक सफलता के निकट भी नहीं आ सका। किन्तु छोटे-छोटे प्रयोगात्मक रंगमंचों ने ब्रॉडवे (न्यू-यॉर्क) के व्यावसायिक रंगमंच को अप्रत्यक्ष रूप में प्रभावित किया, और उनके नाटककारों को काफ़ी व्यापक ख्याति मिली। बहुत कम लोगों को यह याद रहा कि 'ऐबीज़ आयरिश रोज़' ऐन निकॉल्स की रचना थी, जब कि ओ'नील का नाम बहुत लोगों ने सुन रखा था।

अमरीका के सर्वप्रमुख नाटककार के रूप में, उन्होंने आधुनिक रंगमंच की विधियों को अमरीका में प्रतिष्ठित करने के लिए बहुत कुछ किया। अतः उनकी रचनाएँ आधुनिक अमरीकी नाटक की कुछ मुख्य प्रवृत्तियों पर प्रकाश डालती हैं। उसकी एक बड़ी विशेषता यह है कि उसमें जानबूझ कर नीरस रखे गये गद्य—यथार्थवाद और साहसिक आविष्कारों से पूर्ण, अभिव्यक्तिवादी शिल्प का मिश्रण है। यह ऐसा ही है जैसे हेनरिक इब्सेन और बर्तोल्त ब्रेख्त एक ही व्यक्ति में आ गये हों। एक अर्थ में, ऐसा ही हुआ था। जब ओ'नील ने लिखना आरम्भ किया, तो अमरीकी नाटक को स्वयं उस प्रकार की खोजें करनी शेष

थीं, जिनकी ओर इब्सेन ने एक पीढ़ी पहले ही संकेत कर दिया था। किन्तु युद्ध समाप्त होने तक, युरोपीय नाटक की दिशा बदल कर जॉर्ज केसर के 'गैस' और कारेल कापेक के 'आर० यू० आर०' जैसी अभिव्यक्तिवादी अतिकल्पनाओं की ओर जाने लगी थी। युजीन ओ'नील और उनके सहयोगियों ने इस सारी प्रक्रिया को कुछ ही वर्षों में समेटा। अमरीकी नाटक जैसे रातोरात युरोप के समकक्ष आ गया।

पहली आवश्यकता थी कि अमरीकी रंगमंच पर हावी परम्पराओं के स्थान पर इब्सेन जैसे यथार्थवाद को प्रतिष्ठित किया जाये। बैठकों या अन्य दृश्यों की विस्तृत मंचसज्जा के स्थान पर ओ'नील ने किसी छोटे जहाज़ की छत को या नाविकों के कक्ष को ('बाउन्ड ईस्ट फॉर कार्डिफ़' और 'दी मून ऑफ़ दी कैरिबीज़' जैसे नटाकों में) रखा। उच्च-विचारों के हठ, और संयोगों से भरे हुए उलझे कथानकों के स्थान पर ओ'नील ने अ-वीरतापूर्ण ढंग से अपनी पटिया पर मरते हुए किसी नाविक को या देशी शराब और देशी औरतों के सहित किसी विलासी को, जिसमें कोई रोमानियत नहीं थी, प्रस्तुत किया। कृत्रिम संवादों और अतिनाटकीय 'स्वगत-कथनों' के स्थान पर, ओ'नील के परुष पात्र अपनी स्थिति की वास्तविक भाषा में बोलते हैं। यह रंगमंच के लिए किया गया 'सर्वजन की निरर्थक भाषा' का रूपान्तर था। और यद्यपि 'बाउन्ड ईस्ट' से ओ'नील बहुत दूर चले गये, किन्तु 'दी आइसमैन कमेथ' (१९४६) जैसे बाद में लिखे गये नाटक से, जिसका घटना-स्थल एक कुंज-कक्ष है, यह पता चलता है कि सामान्य भाषा की भावना उनके अधिक स्थायी गुणों में से थी। अधिक शिष्ट भाषा के सम्बन्ध में उनकी भावना कभी इतनी निश्चित नहीं रही। जैसा उन्होंने अपने नाटक 'मोर्निङ्ग बिकम्स एलेक्ट्रा' के सम्बन्ध में एक पत्र में लिखा था—

"इसे महान भाषा की आवश्यकता थी······मेरे पास वह नहीं है। और आत्म-सन्तोष की दृष्टि से, जो कुछ आज लिखा जा रहा है, उसे देखते हुए मैं नहीं समझता कि हमारे युग की समन्वयहीन, टूटी हुई, आस्थाहीन लय में जीने वाले किसी व्यक्ति के लिए महान भाषा सम्भव है। अधिक से अधिक हम यही

कर सकते हैं कि अपनी मार्मिक, नाटकीय ख़ामोशियों के द्वारा अपने को दुखद रूप में व्यक्त करें।"[१]

फलस्वरूप, उनके अधिकांश नाटक पढ़ने में निराशाजनक लगते हैं। छपे हुए पृष्ठ पर वे सपाट लगते हैं और सरसरी नज़र से देखने पर उनके विस्तृत मंच निर्देश—जब उनमें यथार्थवादी सज्जा निर्देशित होती है—उस प्रकार के नाटकों के निर्देशों से भिन्न नहीं प्रतीत होती जिनमें ओ'नील के पिता ने अभिनय किया था।

किन्तु उनमें हर तरह की भिन्नताएँ हैं। ओ'नील अपने को एक गम्भीर नाटककार मानते थे। उनके यथार्थवाद ने, यद्यपि वह कभी-कभी बासी लगता है, नाटक की सम्भावनाओं के प्रति एक नये दृष्टिकोण के रूप में जन्म लिया। उनकी अभिव्यक्तिवादी प्रवृत्तियों के साथ भी ऐसा ही था, जो उनके लेखन में काफ़ी पहले से ही व्यक्त होने लगी थीं। उदाहरण के लिए, 'दी मून ऑफ़ दी कैरिबीज़' (१९१८) एक कर्कश स्वर की यथातथ्य रचना थी। फिर भी, नेपथ्य में स्थानीय-वासियों के उच्चार में उनके अधिक महत्वाकांक्षापूर्ण अभिव्यक्ति वादी प्रयासों की पूर्व छाया मौजूद थी। 'बियॉन्ड दी होराइज़न' (१९२०) एक यथार्थवादी या प्रकृतवादी नाटक था। किन्तु उसी वर्ष अभिनीत 'दी एम्परर-जोन्स' में इब्सेन के साथ ब्रेख्त भी आ गये—यद्यपि ओ'नील का कहना हैं कि जिस समय उन्होंने यह नाटक लिखा, उस समय तक उन्होंने अभिव्यक्तिवाद के बारे में सुना भी नहीं था। नाटक में लगभग आदि से अन्त तक, पृष्ठ-भूमि में ढमढमा बजता रहता है। कई दृश्यों में मंचसज्जा का लक्ष्य वास्तविकता का आभास नहीं, वरन् एक मनःस्थिति उत्पन्न करना है, और एक दृश्य के अन्त में 'जंगल की दीवारें अन्दर को मुड़ आती हैं'। पात्रों में 'छोटे आकारहीन भयों' का एक समूह भी है (जिनमें से हर एक 'किसी रेंगने वाले बच्चे के क़द के' काले 'कीड़े' के समान दिखाई देता है), और उसके साथ ही कुछ छाया जैसी नीग्रो आकृतियाँ हैं, जिनके बीच ब्रूटस जोन्स भय से विक्षिप्त होकर, पीछे

१. आर्थर एच० क्विन द्वारा उद्धृत, 'ए हिस्टरी ऑफ़ दी अमेरिकन ड्रामा फ्राम दी सिविल वार टु दी प्रेज़ेन्ट डे' (न्यू-यॉर्क, संशोधित संस्करण, १९३६ में दो खंड, एक ही जिल्द में), पृष्ठ ii, २५८।

अतीत में कांगो के अपने आदिम मूलस्रोतों में चला जाता है। बाद के कई नाटकों में भी अभिव्यक्तिवादी विधियों का प्रयोग किया गया। 'आल गॉड्स चिलन गॉट विंग्ज़' (१९२४) में ओ' नील एक सड़क के दृश्य में प्रदर्शित विरोधों द्वारा नीग्रो-गोरे सम्बन्धों को प्रस्तुत करते हैं—

"काले और गोरे लोग गुज़रते हैं, नीग्रो लोग स्पष्टतः बसन्त की भावना से ओतप्रोत, गोरे लोग दवे-दवे हँसते हुए, स्वाभाविक भावना में अकुशल। गोरों की सड़क पर एक ऊँचे कंठ वाला पुरुष, ऊँचे स्वर में, नाक से बोलते हुए 'ओन्ली ए बर्ड इन ए गिल्डेड केज' का सहगान गाता है। कालों की सड़क पर एक नीग्रो, 'आइ गेस आइल हैव टु टेलीग्राफ़ माइ बेबी' का सहगान आरम्भ करता है। गायन समाप्त होने पर, दोनों सड़कों से, भिन्न प्रकार की हँसी की आवाजें आती हैं।"

एक कमरे की दीवार पर टँगा हुआ कांगों का मुखौटा विशेष अर्थ रखता है; और दीवालों के अन्दर रहने वाले दम्पत्ति की बोझ-भरी भावनाओं को बढ़ाने के लिए, दीवारें सिमटती जाती हैं, जैसे पो की कहानी 'पिट ऐन्ड दी पेन्डुलम' में। 'दी ग्रेट गॉड ब्राउन' (१९२६) में मुख्य पात्र मुखौटे पहनते हैं, जो समय-समय पर उतार दिये जाते हैं, और एक व्यक्ति द्वारा (डियोन ऐन्थॅनी— डायोनिसस और सेन्ट ऐन्थॅनी, एक ही व्यक्ति में संघर्षरत) दूसरे से (ब्राउन—'हमारी नयी भौतिकवादी पुराकथा का एक दृष्टिहीन देव पुत्र')[१] बदल भी लिए जाते हैं। 'लज़ारस लाफ़्ड' (१९२७) में मुखौटे पहने हुए सहगायक हैं, जो जीवन के सात सोपानों और सात प्रकार के व्यक्तियों का प्रतिनिधित्व करते हैं। हर श्रेणी के अलग-अलग रंग के कपड़े हैं और इस तरह 'काल और प्रकार' के उन्चास मेल हैं। यह नाटक अधिकांश छोटे रंगमंचों के बूते के बाहर था। 'स्ट्रेन्ज इन्टरल्यूड' (१९२८) के साथ भी ऐसा ही था। वैग्नर के संगीत जैसी लम्बाई का यह नाटक अभिव्यक्तिवादी मंच शिल्प पर तो निर्भर नहीं था, किन्तु इसमें यह नवीनता थी कि पात्रों के आन्तरिक विचार (बहुधा उनकी बातचीत से भिन्न) निरन्तर स्वगत-कथनों द्वारा व्यक्त किये गये हैं। एक अन्य

१. क्विन द्वारा उद्धत, पृष्ठ ii, १९३

ऊँचे लक्ष्य के प्रयास, तीन खण्डों के 'मोर्निंग विकम्स एलेक्ट्रा' में, एक यूनानी किंवदन्ती को अमरीकी परिस्थितियों में प्रस्तुत करके ओ' नील अर्थमत्ता का एक नया आयाम खोजते हैं। गृह-युद्ध का अन्त ट्राय के पतन के समान है। आगामेनॉन को ब्रिगेडियर एज़रा मैनन में, क्लिटेम्नेस्ट्रा को मैनन की पत्नी क्रिस्टीन में, ओरस्टेस को उनके पुत्र ओरिन में, एलेक्ट्रा को उनकी पुत्री लेविनिश में, और इसी प्रकार अन्य पात्रों को भी, पहचाना जा सकता है। न्यू-इंगलैन्ड में उनका बरसाती वाला मकान, एक उपयुक्त प्राचीनतामय रंगस्थली है, और स्थानीय नगरवासी सहगायकों का काम देते हैं।

चर्चित नाटक ओ'नील की कृतियों का केवल अंशमात्र हैं। बीस वर्ष तक वे अक्षय प्रतीत होने वाली शक्ति के साथ लिखते रहे। 'आना क्रिस्टी' (१९२१) और 'डिज़ायर अन्डर दी एल्म्स' (१९२४) जैसे प्रकृतवादी नाटक थे और 'दी हेयरी एप' (१९२२), 'मार्को मिलियन्स' (१९२८), तथा 'डायनमो' (१९२९) जैसे प्रयोगात्मक प्रयास भी थे। कई नाटक लोगों को पसन्द नहीं आये, और अन्य नाटकों की सफलता का श्रेय बहुत कुछ उत्तम प्रस्तुतीकरण को हो सकता है, जो १९२० के बाद के अभिव्यक्तिवादी रंगमंच की एक विशेषता थी। १९३४ के बाद ओ'नील ने सक्रिय जीवन से अवकाश ले लिया और यद्यपि उन्होंने लिखना जारी रखा, किन्तु बारह वर्ष बाद 'दी आइसमैन कमेथ' के अभिनय तक, उनका कोई नया नाटक अभिनीत नहीं हुआ। उसके एक वर्ष बाद उन्होंने 'ए मून फॉर दी मिसबिगॉटेन' लिखा, किन्तु उसके बाद उन्हें गम्भीर बीमारी ने पकड़ लिया, और उनकी रचनाएँ रंगमंच तक नहीं पहुँचीं। सब मिला कर देखने पर, उनकी रचनाओं में 'हमारे युग की समन्वयहीन, टूटी हुई, आस्थाहीन लय' में अर्न्तनिहित अधिक गम्भीर अर्थों की ओर संकेत करने की निरन्तर चेष्टा दिखाई पड़ती है। ओ'नील ने कहा है कि मनुष्य और मनुष्य के सम्बन्ध में—अधिकांश नाटकों की छिछली सामग्री—उनकी रुचि नहीं है, बल्कि केवल 'मनुष्य और ईश्वर के सम्बन्ध में' है। ऐसा प्रतीत होता है कि 'ईश्वर' से उनका तात्पर्य विभिन्न वस्तुओं से था। आम तौर पर उनकी रुचि पूर्णता के लिए मनुष्य की आकांक्षा में—शेरवुड ऐन्डरसन का प्रश्न, 'किस लिए ?'—और मानव जाति की निराशाओं में रही है। उनके शिल्प-प्रयोगों

से पता चलता है कि उनमें वे न केवल गद्य की भाषा की सीमाओं पर, वरन् अपने दर्शन की सीमाओं पर भी क़ाबू पाने की चेष्टा करते हैं। अतः उनके नाटकों में बहुधा गम्भीरता से अधिक ईमानदारी है, सूक्ष्मता से अधिक पेचीदगी है। प्रारम्भिक रचनाओं में एक अनगढ़, गम्भीर, स्मरणीय गुरुता है। बाद की रचनाओं में, जो बहुधा मंच शिल्प के अत्यधिक प्रभावकारी उदाहरण हैं, महत्ता का अभाव झलकता है। 'लज़ारस लाफ़्ड' में वे मनुष्यों को 'वे प्रेतग्रस्त वीर' कहते हैं। किन्तु उनके अधिकांश पात्रों में पर्याप्त वीरता नहीं है। और वे फ्रायडीय तथा शारीरिक प्रेतों से ग्रस्त हैं। रचनाओं में किसी प्रकार उनके तिरस्कार का सा प्रभाव है। वे एक सार्वभौमिक गन्दगी में जकड़े हुए हैं। उदाहरण के लिए, 'दी ग्रेट गॉड ब्राउन' के पात्रों में कोई शान नहीं है, और न 'स्ट्रेन्ज इन्टरल्यूड' के पात्रों में हा है। उनका तीन-खंडीय नाटक 'मोर्निंग विकम्स एलेक्ट्रा', जो उनकी सर्वोत्तम रचनाओं में से है, यूनानी अन्तर-ध्वनियों के द्वारा एक प्रकार की उच्चता प्राप्त कर लेता है। किन्तु यहाँ भी, जैसा ओ'नील ने स्वयं अनुभव किया, एक कमी थी। यह एक उत्तम अति-नाटकीय रचना है— किन्तु यह पूर्णतः 'ट्रैजेडी' नहीं है। चूंकि पात्रों में महत्ता का अभाव है, इस कारण उनकी स्वीकृतियाँ भी पूर्णतः विश्वसनीय नहीं हैं। लज़ारस या 'आल गॉड्स चिलन' के नीग्रो लोगों की हँसी में, कुछ झूठा स्वर है। प्रेम, जीवन, और ईश्वर के लिए ओ'नील के अन्य पर्याय सर्वव्यापी नहीं प्रतीत होते—कम से कम अपने शुद्ध रूप में नहीं—बल्कि हमेशा पहुँच के बाहर की, असंभव आकांक्षाएं प्रतीत होते हैं, जिन पर नाटक समाप्त होते हैं।

फिर भी, ओ'नील में महानता के गुण हैं। उन्होंने अमरीकी रंगमंच को नया रूप देने में अन्य किसी भी व्यक्ति से अधिक कार्य किया और उनका प्रभाव सारे युरोप में फैल गया है। वे निस्सन्देह अमरीका के सर्वप्रमुख नाटककार रहे हैं, जैसा कि हम दूसरों की उपलब्धियों को तुलना में रख कर देख सकते हैं। उदाहरण के लिए, उनका महत्व सिडनी हॉवर्ड, एस० एन० बरमैन और फ़िलिप बैरी (सभी '४७ वर्कशॉप' से निकले हुए) जैसे अपेक्षतया रूढ़िवादी (और कुशल) नाटककारों से, या रॉबर्ट शेरवुड, मॉस हॉर्ट और जार्ज एस० कॉफ़मैन जैसे नाटककारों से अधिक है। हॉवर्ड के 'दे न्यू व्हाट दे वान्टेड' (१९२४) और

'दी सिल्वर कार्ड' (१९२६) में छल द्वारा एक वृद्ध पुरुष से विवाहित एक युवती की, और अति-भौतिकवाद की, समस्याओं को कोमलता और वास्तविकता के साथ प्रस्तुत किया गया है। बरमैन का 'बायग्राफ़ी' (१९३२) एक वाक्पटु मंजा हुआ, हास्यपूर्ण नाटक है, जो एक लोकप्रिय और रूढ़िविरोधी महिला के अपने संस्मरण लिखने को राज़ी हो जाने से उत्पन्न प्रतिक्रियाओं पर आधारित है। फ़िलिप वैरी ने व्यावसायिक रंगमंच के लिए प्रशंसनीय रूप में कुशल रचनाएँ लिखने के अतिरिक्त, अधिक कठिन विषयों को भी आज़माया। उनके 'होटेल युनिवर्स' (१९३०) में, जो अमरीकी प्रवासियों और उनके पेचीदा मामलों से सम्वन्धित है, एक वृद्ध रहस्यवादी हैं, जिसका महत्व अन्य पात्रों के लिए कुछ वैसा ही है जैसा टी० एस० इलियट के 'दी कॉकटेल पार्टी' में मनोविश्लेषक हारकोर्ट ओरीली का। वैरी का 'हिअर कम दी क्लाउन्स' (१९३८), उचित-अनुचित सम्वन्धी एक चतुर रूपक है। जहाँ तक रावर्ट शेरवुड का सम्बन्ध है, उनका 'दी रोड टु रोम' हनीवाल के आक्रमण सम्वन्धी एक सुखान्त नाटक है, जिसमें लचीलापन नहीं है। 'दी पेट्रीफ़ाइड फॉरेस्ट' (१९३५) एक सुनिर्मित, घटनामय नाटक है जिसमें कुछ सन्देश भी हैं। और 'ईडियट्स डिलाइट' (१९३६) में, एक युद्ध आरम्भ होने के वाद, युरोप के एक अवकाश-केन्द्र में एक होटल का दृश्य है—पात्रों में एक शान्तिवादी और हाथियारों का एक दुष्ट निर्माता भी हैं। हार्ट और कॉफ़मैन ने 'यू कान्ट टेक इट विद यू' (१९३६) और 'दी मैन हू केम टु डिनर' (१९३९) जैसे गतिशील, हास्य-नाटकों की रचना में सफलतापूर्वक सहयोग किया है।

इन सभी नाटकों में इनके अपने गुण हैं। कई नाटक इस अर्थ में ओ'नील की रचनाओं से ज़्यादा अच्छे ढंग से लिखे गये हैं कि उनके संवाद अधिक सुथरे और अधिक आकर्षक हैं। किन्तु किसी में भी उनकी सघनता नहीं है। यही वात १९२० के वाद हुए अन्य अमरीकी अभिव्यक्तिवादी प्रदर्शनों के वारे में भी कही जा सकती है, चाहे उस समय वे कितने ही रोचक क्यों न प्रतीत हुए हों। एल्मर राइस का नाटक 'दी ऐडिंग मेशीन' (१९२३) था। नौ वर्ष पहले, एक अल्पायु युवक के रूप में राइस ने 'ऑन ट्रायल' से अपनी ओर ध्यान खींचा था। यह एक हत्या सम्बन्धी नाटक था, जिसमें कथा को प्रस्तुत करने के लिए चलचित्रों

की 'अतीत-स्मृति' विधि का प्रयोग किया गया था। बाद के नाटकों में, जिनमें से कुछ 'मॉर्निंग साइड प्लेयर्स' नामक न्यू-यॉर्क की एक मंडली द्वारा अभिनीत हुए, कोई विशेष असामान्यता नहीं थी। किन्तु 'दी ऐडिंग मेशीन' तीखे ढंग से प्रयोगात्मक है। इसका मुख्य पात्र एक मामूली, नीरस, मुनीम है जिसका नाम मिस्टर ज़ीरो है। अन्य कुछ पात्र भी केवल अंकों द्वारा जाने जाते हैं। अपने मालिक की हत्या के लिए प्राणदंड पाने के बाद, वह स्वर्ग में अपने को एक जोड़ करने वाली मशीन चलाता हुआ पाता है। नाटक के अन्त में वह पृथ्वी पर वापस भेज दिया जाता है कि ज़िन्दगी का एक और दयनीय दायरा पूरा करे, फिर एक और, तथा उसके बाद एक और, यहाँ तक कि अन्ततः वह केवल अपनी मशीन का एक आत्माविहीन सेवक रह जाएगा।

या, 'दी ऐडिंग मेशीन' के वर्ष ही अभिनीत होने वाला जॉन हावर्ड लॉसन का 'रोजर ब्लूमर' था, जिसमें एक प्रतीकात्मक नृत्य-नाट्य था और अमूर्त्त मंचसज्जा थी। १६२५ में लॉसन ने स्वयं अपने शब्दों में 'अमरीकी जीवन की एक जाज़ संगीत-रचना,' अपने 'प्रोसेशनल' नाटक में प्रस्तुत की। जिल्बर्ट सेल्डेस की पुस्तक 'दी सेवन आर्ट्‌स' (१६२४) में चलचित्रों, हास्यपूर्ण चित्र-कथाओं, 'वॉडविले' और कला की अन्य लोकप्रिय विधाओं का एक जीवन्त और सहानुभूतिपूर्ण वर्णन किया गया था। अन्य बुद्धिजीवी भी—जिनमें ई० ई० कमिंग्स और एडमंड विलसन भी थे—इन देशज मनोरंजनों के प्रति सेल्डेस के समान ही उत्साही थे। इनमें लॉसन भी थे, और 'प्रोसेशनल' एक बढ़िया किन्तु कुछ आत्म-चेतन, अभिव्यक्तिवादी रचना थी, जिससे 'वॉडविले' के आधार पर निर्मित किया गया था। रॉबर्ट एडमॉन्ड जोन्स और नॉर्मन बेलगेडेस जैसे गुणी मंच-सज्जाकार आधुनिक नाटक के प्रभाव को बढ़ाने में बड़े सहायक हुए।

अभिव्यक्तिवादी शिल्प-विधियाँ १६२० के बाद के दशक के साथ बिल्कुल समाप्त नहीं हो गयीं, वरन् मन्दी के वर्षों की बदली हुई मनःस्थिति के अनुसार परिवर्तित कर ली गयीं। उपन्यास से भी अधिक, अमरीकी नाटक समय के साथ बदला। जैसा उपन्यास में हुआ था, फ्रॉयड का स्थान मार्क्स ने ले लिया। व्यक्ति की आत्मिक स्वतन्त्रता के स्थान पर लेखकों ने आर्थिक अन्याय के विषय को रखा। शायद १६३० के बाद के दशक में अमरीकी नाटक की उपलब्धियाँ

पिछले दशक की अपेक्षा कम रहीं। कुछ अमरीकी आलोचक, पश्चात्तापपूर्ण कम्युनिस्ट-विरोधी मनःस्थिति में, ऐसे नाटकों की, 'विशिष्ट लक्ष्य की पूर्त्ति करने वाले' और 'प्रचारात्मक' आदि कह कर, निन्दा करने की आवश्यकता महसूस करते प्रतीत होते हैं, जिनकी उन्होंने किसी समय प्रशंसा की थी। उन नाटकों पर लगाये गये ये आरोप सही हैं। किन्तु उनकी प्रभावशीलता की उपेक्षा करना या रूज़वेल्ट युग के अमरीकी नाटक का मूल्य कम करना खेदजनक होगा। आर्थिक यथार्थों में कुछ अधिक निकट रुचि लेने से रूढ़ रंगमंच को कोई हानि नहीं हुई। इस प्रकार, सिडनी किंग्सले के 'डेड एन्ड' (१९३५) की सफलता आंशिक रूप में एक प्रभावोत्पादक मंचसज्जा के कारण थी, जिसमें न्यू-यार्क की ईस्ट नदी को दिखाने के लिए पानी का एक तालाव भी था जिसमें शरारती वच्चे छलाँग लगाते थे और भीग कर पानी टपकाते निकलते थे। किन्तु सज्जा की इस विशालता में एक अर्थ भी था। किंग्सले के उद्देश्य का संकेत टॉम पेन से उद्धृत इस सूक्ति में मिलता है—'ऐश्वर्य और दयनीयता का वैपरीत्य ऐसा ही है जैसे जीवित और मृत शरीरों को एक साथ बाँध दिया गया हो।'

इस प्रकार के वैपरीत्य में व्यंग्य के वड़े उत्तम अवसर उपलब्ध थे। रंगमंच ने इसका उत्तर कुछ मज़ेदार कृतियों के द्वारा दिया। जॉर्ज और ईरा गरशिन का संगीत-नाटक 'आफ़ दी आई सिंग' (१९३१) और अन्तर्राष्ट्रीय महिला वस्त्र कर्मचारी संघ द्वारा प्रस्तुत प्रहसन 'पिन्स ऐन्ड नीडिल्स' (१९३७), इसके उदाहरण थे। यह दूसरा नाटक वाद में सारे देश में घूमा ताकि सारा अमरीका 'सिंग मी ए सांग ऑफ़ सोशल सिगनिफ़िकैन्स' जैसे तीखे और जीवन्त गीतों का आनन्द ले सके।

मन्दी का एक अन्य परिणाम यह हुआ कि **अमरीकी** नाट्य-सामग्री में रुचि वढ़ी। यह रुचि कई रूपों में व्यक्त हुई। स्वदेश की ओर मुड़ने की एक सामान्य प्रवृत्ति आई। उदाहरण के लिए उपन्यास-नाटककार थॉर्नटन वाइल्डर ने १९२० के वाद के दशक में अन्य स्थानों और युगों के वारे में लिखा था। जहाँ १९२७ में उन्होंने 'दी व्रिज ऑफ़ सान लुइस री' (सान लुइस री का पुल) को देखा था, वहाँ १९३८ में उन्होंने 'अवर टाउन' (हमारा शहर) पर दृष्टि डाली—इस शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में, 'ग्रोवर्स कॉर्नर, न्यू-हैम्पशायर' सम्बन्धी,

यह एक आकर्षक रूप में सरल-प्रवाहपूर्ण किन्तु 'प्रयोगात्मक' नाटक है। इसका आरम्भ बिना परदे या किसी दृश्यपट के होता है। दर्शकों के बैठ जाने के बाद, मंच-व्यवस्थापक आता है, कुछ मेज़-कुर्सियाँ आदि रखता है, और अन्त में नाटक को आरम्भ करता है। दर्शकों के बीच बैठे हुए अभिनेता बीच-बीच में टोकते रहते हैं। एक पूछता है, 'क्या इस शहर में कोई नहीं है जिसमें सामाजिक अन्याय और औद्योगिक असमानता की चेतना हो?' किन्तु यह स्पष्ट है कि थॉर्नटन वाइल्डर को ऐसे प्रश्नों की चिन्ता नहीं है। स्पून रिवर या वाइन्सबर्ग के विपरीत, उनका छोटा कस्बा स्मृतियों के ऊष्मापूर्ण प्रकाश में नहाया हुआ एक घरेलू समुदाय है। ('दी स्किन ऑफ़ अवर टीथ' १९४२, में भी ऐसे ही गुण हैं, किन्तु उसमें एक प्रकार की ब्रह्मांडीय चतुराई का दोष है।)

अमरीका के आंचलिक कोनों के प्रति स्नेह कोई सर्वथा नई बात नहीं थी। १९२० के बाद के दशक में 'लोक-नाट्य' का उदय हुआ था, जिसके पूर्वज (एक ही नाम लें तो) फ्रैन्क मरडॉश का 'डैवी क्रॉकेट' (१८७२) जैसे नाटक थे। लोक-नाट्य के आन्दोलन में, जो कालेज के और छोटे-छोटे थिएटरों में केन्द्रित था, कुछ कृत्रिमता थी। येट्स या जे० एम० सिंजे एक प्राचीन लोक-परम्परा से प्रेरणा ग्रहण कर सकते थे। लेकिन अमरीका तो अभी कल की ही, पैवन्दों से बनी चीज़ थी। आदिवासियों को अमरीकी 'लोक' माना जा सकता था, किन्तु इस भूमिका के लिए उन्हें बड़ी देर बाद शामिल किया गया था, और वे इसे उपयुक्त रीति से निभा नहीं सकते थे। जब फ्रेडरिक एच० कॉश ने १९१० में नॉर्थ डकोटा के विश्वविद्यालय में 'डकोटा प्लेमेकर्स' की स्थापना की, तो उन्होंने उस ऊसर अंचल से सामग्री निकालने का भरसक प्रयत्न किया। उन्होंने नार्थ-कैरोलिना के पठार क्षेत्र में यह काम ज़्यादा आसान पाया, जहाँ वे १९१८ में बदल कर चले गये थे। उनके 'कैरोलिना प्लेमेकर्स' में छात्र के, जो विशेष रूप से उन्हीं के लिए लिखे गये नाटकों को अभिनीत करते थे। प्रोफ़ेसर कॉश स्वयं इन नाटकों को प्रस्तुत करते थे। थॉमस वुल्फ़ को सर्वप्रथम नॉर्थ कैरोलिना में एक स्नातकीय छात्र के रूप में ही नाटकों में रुचि हुई थी। 'प्लेमेकर्स' के सबसे सफल लेखक कॉश के एक सहयोगी पॉल ग्रीन थे, जिन्होंने नीग्रो लोगों, बगान-मालिकों और ग़रीब गोरों के बारे में कई नाटक लिखे थे। उनका

सर्वप्रसिद्ध नाटक 'अब्राहम्स वूज़म' (१६२६) है, जिसके अन्त में भीड़ द्वारा एक व्यक्ति को फाँसी दे दी जाती है—यह आंचलिक आंदोलन अपने को 'टेनेसी ऐग्रेरियन्स' (भूमि सुधार का एक आंदोलन) से अधिक उदार कहता था।

यद्यपि दक्षिण का लोक-अतीत अन्य क्षेत्रों से अधिक समृद्ध था, किन्तु लोक-नाट्य पर उसका कोई एकाधिकार नहीं था। कॉर्नेल विश्वविद्यालय में अलेक्ज़ेन्डर ड्रमॉन्ड ने न्यू-यॉर्क राज्य के इतिहास पर आधारित नाटकों का एक भंडार एकत्रित कर लिया। और लिन रिग्स ने अपने ओकला होमा के गोरे और आदिवासी लोगों की लोक रीतियों के उठाया। उनका 'ग्रीन ग्रो दी लिलाक्स' (१६३१), अत्यधिक लोकप्रिय संगीतमय हास्यनाटक 'ओकला होमा!' (१६४३) का आधार वना। रिग्स को आशा थी कि 'पुराने लोक-गीतों और जन-गीतों' के वातावरण को 'एक प्रकार के स्मृति-प्रकाश में पुनः प्राप्त' कर सकेंगे। किन्तु यह वातावरण निस्सन्देह नीग्रो लोगों के वीच सवसे सशक्त और सर्वाधिक वास्तविक रूप में जीवन्त था, चाहे वे दक्षिण में हों या न्यू-यॉर्क के हार्लेम क्षेत्र में। १६२० के वाद के दशक में न्यू-यॉर्क में कई नीग्रो नाटक (कुछ, १६२३ में निर्मित 'इथियोपियन आर्ट प्लेयर्स' के तत्वावधान में) और 'चॉकलेट डैन्डीज़' तथा 'फ्रॉम डिक्सी टु ब्रॉडवे' (दोनों १६२४ में) जैसे गतिशील, प्रफुल्लतापूर्ण संगीत नाटक हुए। किन्तु नीग्रो मनोरंजन का चरम-विन्दु १६३० के वाद आया। मार्क कॉनेली के 'दी ग्रीन पास्चर्स' (१६३०) की आलोचना की गयी है कि यह नीग्रो धार्मिक भावनाओं का, लोक तत्वों की नकल करता हुआ, गोरे व्यक्ति द्वारा तैयार किया गया मिश्रण है। फिर भी, इसके केवल नीग्रो पात्र, नीग्रो लोगों की वोलचाल की भाषा का इसका अपना रूप, और इसके नीग्रो अध्यात्मिक गीत, इसे काव्यात्मक लोक-नाट्य के (जैसा सिंजे या गार्सिया लोर्का इस शब्द का अर्थ समझते) निकट ले आते हैं। डु वोस और डॉरॉकी हेवर्ड का उपन्यास 'पोर्जी' (१६२५) भी नीग्रो जीवन पर गोरे व्यक्ति की दृष्टि है। किन्तु हेवर्ड दम्पति द्वारा इसका नाट्य-रूपान्तर भी एक उत्तम नाटक वना। और गरशिन भाइयों द्वारा रचित एक लोक नृत्य-नाटक के रूप में 'पोर्जी ऐन्ड वेस' को उचित ही प्रसिद्धि मिली है।

नीग्रो नाटक, विशिष्ट किन्तु अल्प-जीवी 'फ़ेडेरल थिएटर' (संघीय रंगमंच)

के भी एक विशिष्ट अंग थे। 'फ़ेडेरल राइटर्स प्रोजेक्ट' (संघीय लेखक परि-योजना) के समान ही फ़ेडेरल थिएटर भी 'न्यू-डील वर्क्स प्रोग्राम एजेन्सी' (राष्ट्रपति रूजवेल्ट द्वारा आरम्भ की गयी नयी आर्थिक नीति के अन्तर्गत सर-कारी कार्य-योजनाएँ) का एक अंग था और व्यापक बेकारी के प्रभाव को कम करने के लिए १९३५ में संगठित किया गया था। जब कि लेखक बड़ी मात्रा में निर्देश-पुस्तकें और लोक-साहित्य की कथाएँ एकत्र करने में लगे थे, अभिनेता और निर्माता, मंच-कर्मचारी और नाटककार, फ़ेडेरल थिएटर द्वारा बचाये गये। इस योजना को छोड़ कर स्वयं अपने 'मर्करी थिएटर' में जाने के पहले, अत्य-धिक गुणी, युवक निर्माता ऑर्सन वेलेस ने अपना नीग्रो पात्रों द्वारा अभिनीत 'मैकबेथ' (१९३६) इसके तत्वावधान में प्रदर्शित किया, जिसमें मंच-सज्जा ऊष्ण-क्षेत्रीय हेटी देश (पश्चिमी इन्दी) का वातावरण प्रस्तुत करती थी। 'शिकागो थिएटर प्रोजेक्ट' का नीग्रो नाटक 'स्विङ्ग मिकाडो' (१९३९) इतना लोकप्रिय हुआ कि उसी वर्ष व्यावसायिक रंगमंच ने 'हॉट मिकाडो' में उस विचार की नक़ल की। फ़ेडेरल थिएटर के प्रयास आम तौर पर इससे छोटे पैमाने पर होते थे। इसकी कम्पनियाँ सारे अमरीका में, कठपुतली के खेल और 'वॉडविले' से लेकर शेक्सपीयर और युरोपिडीज़ की रचनाओं तक के प्रदर्शन करती थीं। कभी-कभी उन्होंने ऐसे दर्शकों के सामने भी खेल किये जिन्होंने उसके पहले कोई नाट्य-प्रदर्शन नहीं देखा था।

उन्होंने चमत्कार और नैतिकता के नाटक प्रस्तुत किए। और उन्होंने एक नयी शिल्पविधि का आविष्कार किया—'जीवित समाचार पत्र'—जिसमें रेडियो रूपक और दस्तावेज़ी चलचित्र की विधियों को मिला कर ऐसी चीज़ बनाई गयी जिसे आधुनिक नैतिक नाटक कहा जा सकता था। 'ट्रिपिल-ए प्लाउड अन्डर' में ऐसे किसान के कष्टों को उठाया गया, जो अपनी फ़सलों को बेचने के लिए मंडी नहीं खोज पाता। 'वन थर्ड ऑफ़ ए नेशन' में अमरीका की आवास सम्बन्धी स्थिति पर तीखी टीका की गयी। 'जीवित समाचार पत्र' के अन्य उदाहरण भी ऐसे ही प्रभावशाली थे। किन्तु वे स्पष्टतः अमरीकी पूंजीवाद के विरुद्ध थे, और सारे फ़ेडेरल थियेटर पर ही सन्देह किया जाने लगा कि यह कर-दाता के धन का अपव्यय करने वाला एक समूहवादी उद्यम है। लम्बी बहस

के वाद, इसका संसदीय अनुदान १६३६ की गर्मियों में समाप्त कर दिया गया, और यह आश्चर्यजनक आन्दोलन अपने जन्म के चार वर्षों के अन्दर ही अचानक समाप्त हो गया।

आधुनिक नैतिक नाटक, जिनमें वर्ग-संघर्ष ने ईश्वर और शैतान का स्थान ले लिया था, न्यू-यॉर्क के 'थिएटर यूनियन' के असंदिग्ध रूप में मार्क्सवादी नाटकों में और 'ग्रुप थिएटर' के नाटकों में पनपे। 'ग्रुप थिएटर', १६३० के लगभग, 'थिएटर गिल्ड' से विकसित हुआ था। 'ग्रुप थिएटर' ने क्लिफ़ोर्ड ओडेट्स को खोजा, जो संभवत: ओ'नील के वाद अमरीका के सवसे सशक्त नाटककार हैं। उनके नाटकों 'वेटिंग फ़ॉर लेफ़्टी' और 'अवेक ऐन्ड सिंग' ने (दोनों १६३५ में अभिनीत, यद्यपि दूसरा नाटक एक पूर्वकालिक रचना थी) उन्हें एक ऐसे लेखक के रूप में प्रतिष्ठित किया जिसमें आवेशपूर्ण ईमानदारी थी। इन नाटकों से यह भी ज़ाहिर था कि ग्रुप थिएटर के समूह-अभिनय सम्बन्धी विचारों से, जो उन्होंने स्टानिस्लाव्स्की से और 'मास्को आर्ट थिएटर' से सीखे थे, उनकी पूर्ण सहानुभूति थी। यद्यपि 'वेटिंग फ़ॉर लेफ़्टी' केवल एक लम्बा एकांकी है, किन्तु सर्वहारा नैतिकता-नाटक का यह एक लगभग निर्दोष उदाहरण है। दृश्य एक मज़दूर संगठन की वैठक के मंच का है। आवेशपूर्ण भाषण हैं, और वीच-वीच में शोर भरी आवाज़ें हैं। आधी दर्जन छोटी-छोटी साधारण घटनाओं को वीच-वीच में रख कर समिति के सदस्यों की ज़िन्दगी को दिखाया गया है, और यह कि उनमें से हर एक की उपस्थिति की पृष्ठभूमि क्या है। इतने दिनों के वाद, प्रचार वड़ा स्थूल लगता है, और प्रस्तुतीकरण सम्बन्धी संकेत और भी अधिक स्थूल—'जहाँ भी सम्भव हो, संगीत का प्रयोग करने से न हिचकें। दर्शकों में भावोद्वेग उत्पन्न करने में यह वड़ा ही मूल्यवान होता है।' किन्तु ऑडेट्स की अन्य सर्वोत्तम रचनाओं की भाँति, यह नाटक भी विचित्र ढंग से प्रभावशाली है। उपन्यास की अपेक्षा रंगमंच उपदेशात्मकता का वोझ अधिक उठा सकता है, वशर्त्ते कि इसे प्रस्तुत करने में वनावटीपन न हो। ओडेट्स वनावटीपन से वचते हैं। और उनके मुख्य अस्त्र का प्रचार से कोई सम्बन्ध नहीं। उनका मुख्य अस्त्र है अमरीकी वोलचाल की भाषा पर उनका सम्पूर्ण अधिकार। उनके संवादों से जिन्दगी की चिनगारियाँ फूटती हैं। उनके

दुष्टतापूर्ण पूँजीपति अब कुछ बेमतलब से लगत हैं, किन्तु उनके मज़दूर नहीं। उनके मज़दूरों के शब्द—जैसा एमर्सन ने उनके पुरखों की बोली के बारे में कहा था—'रक्त-प्रवाहमय और जीवन्त' हैं। सामान्य भाषा पर यह अधिकार अमरीकी रंगमंच के मुख्य गुणों में से एक रहा है।

इसके विपरीत, पद्य-नाट्य के प्रयोग रक्त के अभाव से पीड़ित नज़र आते हैं। शायद वैलेस स्टीवेन्स के प्रारम्भिक काव्य-नाटकों 'कार्लोस एमंग दी कैन्डिल्स' और 'थ्री ट्रैवेलर्स वाच ए सनराइज़' के लिए (क्रमशः १९१७ और १९२० में अभिनीत) ऐसा कहना उपयुक्त नहीं है। किन्तु वे कभी भी बहु-संख्यक दर्शकों में लोकप्रिय नहीं हो सके। वे काव्य तो हैं, किन्तु नाटक नहीं। मैक्सवेल ऐन्डरसन के काव्य-नाटकों को रक्त के अभाव से पीड़ित कहा जा सकता है। वे अच्छे प्रयास हैं, किन्तु उनमें जो सर्वाधिक यथार्थवादी है 'विन्टर-सेट' (१९३५), उसमें भी कोई विशिष्टता नहीं है। आर्चिवॅल्ड मैक्लीश के काव्य-नाटक, जिनमें से कुछ रेडियो के लिए लिखे गये हैं, सक्षम रचनाएँ हैं, किन्तु अब उनके स्वर में कुछ हल्कापन लगता है। १९२० के बाद के दशक में, अमरीकी नाटक में लिखित शब्द से अधिक 'मंच-काव्य' में—अर्थात मंच-सज्जा में—अपना प्रभाव खोजने की प्रवृत्ति थी। १९३० के बाद मन्दी और उससे सम्बद्ध विचार-दर्शनों के प्रभाव रंगमंच में प्रविष्ट हो गये और उन्होंने अमरीका की बोली को भाषा के किसी भी काव्य-रूप से अधिक प्रभावशाली प्रतीत होने वाली बना दिया। और तब से देशभक्तिपूर्ण युद्ध-काल और युद्ध के बाद के उलझन भरे वर्षों में, किसी दिशा में कोई सबल प्रवृत्ति नहीं दिखाई दी है। व्यावसायिक रंगमंच पर एक के बाद एक ऐसे उफान भरे संगीतमय नाटक आये हैं, जिनकी तुलना में उनके इंगलिस्तानी प्रतिरूप लँगड़े और गतिहीन प्रतीत होते हैं। किन्तु सब मिलाकर, व्यावसायिकता ने आविष्कार का मार्ग अवरुद्ध कर दिया है। ब्रॉडवे पर अभिनीत नाटकों के ज़बर्दस्त खर्च ने प्रयोग को निरुत्साहित किया है। छोटे थिएटर, जिन्होंने १९३० के बाद अपने को 'सामु-दायिक थिएटर' कहना आरम्भ किया, चलते रहे हैं, और उसी प्रकार ग्रीष्म-कालीन मंडलियाँ भी। लेकिन 'पसाडीना थिएटर' जैसे प्रशंसनीय प्रयास भी 'प्रॉविन्स-टाउन प्लेयर्स' के समान जीवन्त नहीं बन सके हैं। ओ'नील ख़ामोश

हो गये हैं। क्लिफ़ोर्ड ऑडेट्स कुछ समय के लिए हॉलीवुड चले गये, और अपने युद्ध-पूर्व के स्तर को फिर नहीं पा सके। जॉन स्टीनवेक ने अपनी प्रतिभा को रंगमंच में लगाने की, अब तक असफल, चेष्टा की है। डॉस पैसॉस, जिन्होंने मंदी के आरम्भ में कुछ दिलचस्प नाटक लिखे थे (जिनमें 'एयरवेज़, इन्कार्पोरेटेड' १६२६, भी था) उसके बाद से रंगमंच की ओर नहीं लौटे। ऐसा प्रतीत हुआ था कि अदम्य विलियम सरोयाँ, 'माइ हार्ट'ज़ इन दी हाईलैन्ड्स,' और 'दी टाइम ऑफ़ योर लाइफ़' (१६३६) से मैदान मार लेंगे। किन्तु लगता है उन्होंने अपने बाद के नाटक में काम चलाऊपन की अपनी प्रवृत्ति के आगे आसानी से हथियार डाल दिये और ऐसी रचनाएँ लिखीं जिनमें न पर्याप्त यथार्थ था, न पर्याप्त अति-कल्पना थी। पिछले दिनों के नाटककारों में सर्वाधिक संभावनापूर्ण नाटककार टेनेसी विलियम्स और आर्थर मिलर हैं। उनकी रचनाएँ—विलियम्स के 'दी ग्लास मेनाजेरी' (१६४५) और 'ए स्ट्रीटकार नेम्ड डिज़ायर' (१६४७) और मिलर का 'डेथ ऑफ़ ए सेल्समैन' (१६४६)—सचाई और ईमानदारी से किये गये प्रयास हैं। उन्होंने अमरीकी दर्शकों के मर्म को छुआ है, शायद इसलिए कि चित्रित पात्र सामान्यता के बहुत निकट हैं। उनके साथ साधारणीकरण कष्टप्रद तो है किन्तु उससे अपने को रोकना कठिन है। विलियम्स एक ऐसा दक्षिणी स्वच्छन्दतावाद प्रदर्शित करते हैं, जो जीर्ण भद्रता के अन्तिम दुखमय अवशेषों तक जाता है। उसमें दक्षिणी युवती, जो परम्परा के अनुसार पवित्रता के लिए प्रसिद्ध है, व्यभिचारिणी बन जाती है, या (प्रौढ़ावस्था में) अपनी प्रेम न पाने वाली बेटी के लिए कोई वर—कोई भी वर—खोजती है। किन्तु ये पीड़ामय होने के बजाए, उदास नाटक हैं। और सरोयाँ की ऐसी रचनाओं के समान, जो अभिनेय हैं किन्तु अभिनीत नहीं हुए हैं, वे कविता और गद्य, साधारणता और अर्थमत्ता के बीच अधर में हैं। टी० एस० इलियट के 'दी कॉन्फ़िडेन्शियल क्लर्क' (१६५३) में ऐसा प्रतीत होता है कि लेखक साधारणता के लिए प्रयास करता है, और उसे प्राप्त करने में अर्थमत्ता दुर्बल हो जाती है। टेनेसी विलियम्स और विलियम सरोयाँ जैसे नाटककारों के साथ ऐसा लगता है कि वे विपरीत दिशा में, गद्यात्मकता से काव्यात्मकता की ओर जाने की चेष्टा करते हैं। ऐसा है जैसे ये दोनों लेखक अपनी महत्वाकांक्षापूर्ण 'प्रयोगात्मक' मंच-सज्जा और अपने बीच-बीच में रखे गये 'बढ़िया' सम्बोधनों को लेकर आशा करते हैं कि उनके पात्र बोल कर जो कुछ कहते हैं, उनका अर्थ उससे कुछ अधिक होता है। यह समस्या ऐसी है जिसे समकालीन रंगमंच ने अभी हल नहीं किया है, न इंगलिस्तान में, न अमरीका में।

अध्याय १४

प्रथम विश्व-युद्ध के बाद कविता और आलोचना

ई० ई० कमिंग्स (१८९४-)

मेरियाने मूर (१८८७-)

हार्ट क्रेन (१८९९-१९३२)

स्टीफेन्स विन्सेन्ट बेनेट (१८९८-१९४३)

आर्चिबॅल्ड मैक्लीश (१८९२-)

रॉबिन्सन जेफर्स (१८८७-)

एज़रा पाउन्ड (१८८५-)

टी० एस० इलियट (१८८८-)

इर्विंग बैबिट (१८६५-१९३३)

पॉल एल्मर मोर (१८६४-१९३७)

जॉन क्रॉवे रैन्सम (१८८८-)

ऐलेन टेट (१८९९-)

रॉबर्ट पेन वारेन (१९०५-)

क्लीन्थ ब्रुक्स (१९०६-)

वॉन विक ब्रुक्स (१८८६-)

प्रथम विश्व-युद्ध के बाद कविता और आलोचना

ग्यारहवें अध्याय में, जिसमें अमरीका में आधुनिक कविता के आरम्भ का वर्णन किया गया, यह कहा गया था कि यह आंशिक रूप में 'देशी' था और आंशिक रूप में बहुदेशीय अमरीकी कवि की रुचि, जॉन सियार्डी के शब्दों में, 'अमरीकी कंठ पर अधिकार'[1] करने में थी। अपने पूर्वकालिक गद्य-यथार्थवादियों की भाँति, वह भी एक नयी शब्दावली में अपने को व्यक्त करना, और नयी शिल्प-विधियों के प्रयोग करना बड़ा रोचक पाता था। कुछ कवियों में, जिनमें कार्ल सैन्डवर्ग विशिष्ट थे, अपने कार्य के अमरीकीपन पर आग्रह करने का संघर्ष जारी रखा। अन्य कवि इस बात को पहले से मान कर चलने में समर्थ हुए।

इस प्रश्न ने अमरीकी कवियों का ध्यान आकर्षित करना अब अगर पूरी तरह नहीं तो लगभग बन्द कर दिया है। किन्तु १९२० के बाद के दशक में विलियम कार्लोस विलियम्स ने अपने मित्र एजरा पाउन्ड को 'अमरीकी कविता का सर्वोत्तम शत्रु' कह कर उनकी आलोचना की थी। पाउन्ड के साथ उन्होंने युवा अमरीकी कवि टी० एस० इलियट का नाम भी जोड़ा, जो पिछले छह वर्षों से इंगलिस्तान में रह रहे थे, और १९२७ में इंगलिस्तानी नागरिक बन जाने वाले थे। विलियम्स का आरोप था कि युरोप चले जाकर, वहाँ एक विदेशी

---

१. जॉन सियार्डी द्वारा सम्पादित, 'मिड-सेन्चुरी अमेरिकन पोएट्स' (न्यू-यॉर्क, १९५०) पृष्ठ XII।

(और मुख्यतः फ्रान्सीसी) प्रेरणा ग्रहण करके, और 'अपने गुरुओं की अर्थमयता से सन्तुष्ट रह कर' उन्होंने अमरीकी कविता को क्षति पहुँचाई थी। इसके विपरीत, विलियम्स, सैन्डबर्ग और अन्य कवि भक्तिपूर्वक स्वदेश में ही रहे और उन्होंने (विलियम्स के अनुसार पश्चिम में) एक देशी कविता सृजन करने की चेष्टा की। १९५१ तक भी, विलिम्स इस पक्ष-पलायन से कुछ परेशान थे। अपनी 'ऑटोबायग्रफ़ी' (आत्मकथा) में उन्होंने कहा है कि स्थानीय प्रयासों में इलियट की 'दी वेस्ट लैन्ड' (१९२२) से बाधा पहुँची, 'जिसने कविता को फिर से शा स्त्रियों के हाथ में सौंप दिया'।

विलियम्स जितने अच्छे कवि हैं, उतने अच्छे वकील नहीं। उनके अमरीका-युरोप द्वन्द्व में गम्भीरता से रुचि लेने वाले कवियों की संख्या १९२० में भी अधिक नहीं थी। १९५१ में तो यह बात समय के बिल्कुल प्रतिकूल हो गयी थी। यह तथ्यों के अनुकूल नहीं है। पहली बात तो यह है कि बहुत अधिक केवल 'देशी' विषयों में ही रुचि लेने वाले कवियों ने भी अपनी दिशा बदली। १९१७ में पाउन्ड ने विलियम्स से जो बात कही, कि विशिष्ट अमरीकी गुण थे 'निरर्थक ध्वनियाँ और शब्द-बहुल बकवास'— दूसरे शब्दों में, आलंकारिकता की एक घातक प्रवृत्ति और बौद्धिकता के प्रति एक घातक सन्देह है, उसमें कुछ सत्य था। इन कमियों ने सैन्डबर्ग की कविता को दुर्बल किया है, और जहाँ तक बौद्धिकता का प्रश्न है, कभी-कभी विलियम्स की अपनी रचनाओं को भी दूषित कर दिया है। बिम्बवादी आन्दोलन के समय से अमरीकी कविता असाधारण रूप में अन्तर्राष्ट्रीय (या अ-राष्ट्रीय) रही है और उसके नेता युरोपीय कविता के नेताओं में भी रहे हैं। उनकी 'अमरीकी' विशिष्टताओं को अलग करने की चेष्टा, उनकी उपलब्धियों को ग़लत रूप में समझना है। किन्तु विलियम्स की आलोचना पूर्णतः महत्वहीन नहीं थी। वह एक बार फिर, अतीत और भविष्य के कभी-कभी परस्पर विरोधी दावों में, अमरीका की व्यवस्तता की हमें याद दिलाती है। आधुनिक अमरीकी कविता दोनों को एक स्थल पर लाने में असाधारण सीमा तक सफल हुई है। इस कारण शायद यह इस युग को अमरीका की महानतम साहित्यिक देन सिद्ध हो— कथा साहित्य के माध्यम को उसकी देन से अधिक महान, जिसके कुछ अंश का अब केवल ऐतिहासिक मूल्य रहे

गया है। हमारे युग में युरोप को भी परम्पराओं, विद्रोह के भिन्न मार्गों के बारे में सोचना पड़ा है। अतः कविता में इस प्रश्न के अमरीकी उत्तर में विशेष बल और प्रासंगिकता रही है। कविता और आलोचना में अमरीकी गम्भीरता ने, साहित्य में 'शौकिया' भावना के प्रति इंगलिस्तान के अत्यधिक लगाव को सन्तुलित करने में सहायता की है। शब्दावली और काव्य-शिल्प दोनों में ही नये प्रयोग करने में अमरीकी तत्परता, शेष आधुनिक कविता के लिए उतनी ही मूल्यवान रही है, जितनी एक दृढ़ आधार प्राप्त करने की तीव्र अमरीकी आकांक्षा।

वास्तव में, आधुनिक अमरीकी कविता में, द्वन्द्व अमरीका और युरोप के बीच नहीं, वरन् प्रयोगात्मकता और रूढ़िवादिता के बीच रहा है—दोनों द्वन्द्व सम्बन्धित तो हैं, लेकिन एक नहीं। 'अमरीकी कंठ पर अधिकार' एक प्रारम्भिक किन्तु महत्वपूर्ण विजय थी, और विकास-क्रम में बहुत पहले ही ग्रहण कर ली गयी। इसके परिणाम हर प्रकार की कविता में देखे जा सकते हैं। भाषा स्वीकृत हो गयी है, और उसके उपयोग में प्रारम्भिक आत्म-चेतना की अस्वाभाविकता कम ही दिखाई देती है। उदाहरण के लिए, लुइसे बोगान की एक छोटी कविता, 'सेवेरल वायसेज़ आउट ऑफ़ ए क्लाइड' यहाँ उद्धृत है—

"आओ, शराबियों और नशेबाज़ो; आओ भयभीत विकृतो !
पुरस्कार लो, जो दिया जाता है, यद्यपि देरी से, गुणों के आधार पर; जो भी और जहाँ भी उपयुक्त हो।
संकीर्ण सड़े हुओ, भाड़े के टट्टुओ, भले लोगो, शुद्ध-रक्त जोड़ने वालो,
निकल जाओ पुरस्कार के मार्ग से। यह अनश्वर है। और यह तुम्हारे लिए नहीं है।"

(कम, ड्रन्क्स ऐन्ड ड्रग-टेकर्स; कम पर्वर्ट्स अन्नर्व्ड !
रिसीव दी लॉरेल, गिवेन, दो लेट, ऑन मेरिट; टू हूम ऐन्ड व्हेयरएवर डिज़र्व्ड।

पैरोकियल पन्क्स, ट्रिमर्स, नाइस पीपुल, ज्वाइनर्स ट्रू-ब्लू,
गेट दी हेल आउट ऑफ़ दी वे ऑफ़ दी लॉरेल। इट इज़ डेथलेस।
ऐन्ड इट इज़न्ट फॉर यू।)

इस कविता में बोली का ठेठपन, पाठक को चौंकाने के लिए, कुछ अधिक कर दिया गया है, किन्तु सरल विश्वास के साथ बोलचाल की भाषा का प्रयोग करने वाली कविताओं के अन्य असंख्य उदाहरण हैं। सुश्री बोगान की कविता १६३८ में प्रकाशित हुई थी। उस समय तक डब्ल्यू० एच० ऑडेन की विवाद-जनक कविता से यह प्रकट हो गया था कि कम से कम एक अंग्रेज़ कवि ने भी एक कंठ पर अधिकार कर लिया था। शायद उनका बाद में अमरीका जाना और अमरीकी नागरिकता स्वीकार करना, यह दिखाता था कि शिष्ट-भाषा और सामान्य बोली के अमरीकी मिश्रण को वे अपने सर्वाधिक अनुकूल पाते थे।

अमरीकी कवियों ने अन्य और ज़्यादा दूर तक जाने वाले प्रयोग किए हैं। ई० ई० कमिंग्स के प्रयोग शायद सर्वाधिक प्रभावोत्पादक रहे हैं। उनके सामान्य दृष्टिकोण, और उनके द्वारा किए जाने वाले कुछ प्रयोगों का संकेत उनकी पहली पुस्तक में ही मिल गया था, जो एक आत्म-कथात्मक गद्य-रचना थी— 'दी एनॉर्मस रूम' (१६२२)। इसमें उन्होंने अधिकार के प्रति अपने तिरस्कार और व्यक्ति के प्रति अपनी श्रद्धा को स्पष्ट कर दिया है। ये भावनाएँ असामान्य फ़िकरों, सशक्त क्रियाओं और व्याकरणात्मक स्थान-परिवर्तनों से भरी एक बहुत ही निजी शैली में व्यक्त की गयी हैं—

"दायें और बायें को, धुंधले शीशे के पतले आयतों को चीर कर, चाँदनी के गन्दे चोर फूट पड़े।"

"मैं शीघ्रता की रेलगाड़ी पर सवार हो जाऊँगा और पेरिस के अब में चला जाऊँगा।"

उनकी पहली कविता-पुस्तक, 'ट्यूलिप्स ऐन्ड चिमनीज़' (१६२३), रोमानी अराजकता की चकाचौंध उत्पन्न करने वाली ताज़गी और शक्ति से भरी अभि-व्यक्ति प्रतीत होती थी। प्रेम और वैयक्तिकता के अन्य आनन्दों को उन्होंने

जिस वहुलता से पुरस्कृत किया, उसी तेज़ी से ऐसे लोगों की ऊब और पतन की भर्त्सना की जिन्हें बाद में उन्होंने 'अधिकांश लोग' की संज्ञा दी।

"अधिकांश लोग से हमारा उतना भी साम्य नहीं है; जितना ऋणएक के वर्गमूल से। आप और हम मनुष्य हैं; अधिकांश लोग दम्भी हैं।"

समय-मापन की विधियों के रूप में वे मुद्रण-पद्धतियाँ भी आविष्कृत करने लगे—

"फो
नोग्रामइज़रन
इंगड। उ, न फोनोग्राफ़
स्टॉप्स"

'श्री छोटे टाइप के बुद्धिजीवी'—जैसा एक कल्पित वार्त्ताकार ने उन्हें सम्बोधित किया था—'e. e. cummings' (प्रचलित पद्धति के विपरीत, छोटे आकार के टाइप में मुद्रित-अनु०) बन गये। और अपनी कविता-पुस्तकों में आगे भी (जिनमें 'XLI पोएम्स' १९२५; 'वाइ वा' १९३१; 'नो थैंक्स' १९३५; और '१ × १' १९४४, भी हैं) वाक्य-रचना और मुद्रण-पद्धति के साथ खिलवाड़ करते रहे। प्रेम अब भी सर्वोच्च निधि है, 'एक गुणा एक बार आनन्द-दायक'। और 'शीघ्रता' उन उच्चतम क्षणों की भूमिका अब भी है, जो 'अब' हैं। कमिंग्स का आग्रह है कि जीवन नई-नई खोजों का एक अनुक्रम है—'हमेशा सुन्दर उत्तर जो एक और भी सुन्दर प्रश्न पूछता है।' वे कहते हैं कि यह अनु-क्रम 'अभिवृद्धि' है। पिछले दिनों आलोचकों ने इस बात पर सन्देह प्रकट किया है कि अपनी शिल्प सम्बन्धी चतुराइयों के बावजूद, कमिंग्स की कविता में कुछ विशेष 'अभिवृद्धि' या विकास हुआ है। चौथाई शताब्दी के बाद, यह अब भी निर्बन्ध व्यक्तिवाद का सीधा-सादा सन्देश, छिछले ढंग से उलझे हुए शब्दों में देती है। लेकिन, अगर वे गम्भीर से अधिक मनोरंजक प्रतीत होते हैं, तो भी ई० ई० कमिंग्स को इसका बड़ा श्रेय है कि वे इतने मनोरंजक हैं। जिस दुनिया में आने की दावत वे हमको हमेशा देते रहे हैं, उसकी हल्की-फुल्की, झूमती हुई प्रसन्नता को, चतुराई से अमूर्त रूप देकर, उनसे ज़्यादा अच्छी तरह कोई और प्रस्तुत नहीं कर सका—

"कोई रहता था एक सुन्दर कैसे नगर में
(जिसमें ऊपर ऐसी तैरतीं बहुतेरी घंटियाँ नीचे को)
वसन्त गर्मी पतझड़ सर्दी
वह अपने नहीं किया को गाता वह अपने किया को नाचता।"

अगर यह बनावटीपन है, तो भी बहुत ही आकर्षक और अनुकूल है। अगर कमिंग्स के दृष्टिकोण १९२० के बाद के दशक के ही बने रह गये हैं, तो भी वे उस दशक के सर्वाधिक प्रफुल्लित रूप के सारे आत्म-विश्वासपूर्ण, लापरवाह स्वरों को अपने साथ ला सके हैं। आधुनिक कविता में उनका वही स्थान है जो आधुनिक मूर्त्तिकला में अमरीकी कलाकार अलेक्ज़ेन्डर काल्डर का। दोनों ने ही गुरु-गम्भीर होने का प्रयास नहीं किया। दोनों पर ही मसखरे और अप्रौढ़ होने का आरोप लगाया गया है। किन्तु दोनों ही ने अपने सर्वोत्तम रूप में—कमिंग्स ने अपनी कविता में और काल्डर ने अपनी गतिमय रचनाओं में—कला को किसी छुट्टी के दिन धूप में चमकता, चक्कर लगाता, उठता और गिरता, एक आनन्ददायक हिंडोला बना दिया है।

मेरियाने मूर एक अन्य बहुत ही मौलिक कवि हैं। किन्तु उनकी कविताएँ, मौलिक और नारीत्वपूर्ण होते हुए भी, सावधानी से रचित हैं—मौलिकता के साथ अक्सर जो जल्दीबाज़ी, आवेश, ग़लतियाँ और सनकें रहती हैं, उन सब के बिना ही वे अपने रास्ते पर चलती जाती हैं। उनके संग्रह 'कलेक्टेड पोएम्स' (१९५१) में केवल सत्तर के लगभग कविताएँ हैं, जिनमें से अधिकांश छोटी हैं, गो उनकी और भी कविताएँ हैं, जिन्हें उन्होंने इस संग्रह में शामिल नहीं किया। अधिकांश कविताएँ सम छन्दों में हैं, जिनकी पंक्तियों का आकार मात्रिक गणना के अनुसार नियमित है। तुक सरलता से किन्तु निश्चयात्मक रीति से कविता से ही निकलते हैं। पंक्तियों को तुकान्त बनाने के लिए कभी-कभी किसी शब्द को बीच में तोड़ दिया गया है—

"प्रॉयरिटीज़ वेयर क्रेडिल्ड इन दिस रीजन नॉट
नोटेड फॉर ह्युमिलिटी; स्पॉट
दैट हैज़ हाइ-सिंगिग फ्रॉग्स, कॉटन-माउथ स्नेक्स ऐन्ड कॉट्—
टन फ़ील्ड्स।......"

(प्राथमिकताएँ इस क्षेत्र में पली हैं जो नहीं
प्रसिद्ध है नम्रता के लिए; ऐसी जगह
जहाँ ऊँचा गाने वाले मेंढक हैं, कपास के से मुँह वाले साँप और
कपास के खेत।……)

कविता की भावना उसके औपचारिक गठन में इस तरह निरन्तर चलती है जैसे दीवार के पत्थरों पर चित्रित कोई आकृति। उनके विषय दुर्लभ और अप्रत्याशित वस्तुओं का संग्रह हैं, एक कवि की नोटबुक जिसमें 'इलस्ट्रेटेड लंडन न्यूज़' पत्रिका जैसे स्रोतों से ली हुई घड़ियाँ हैं, रत्न हैं, और जीवित प्राणी हैं। उन्होंने स्वयं अपनी 'दृश्यमान करने की अतिशयतापूर्ण प्रवृत्ति' की चर्चा की है। निश्चय ही उनका निरीक्षण उतना ही मधुर रूप में वास्तविक है, जितने अठारहवीं शताब्दी में उघेरे गये वनस्पति विज्ञान और जीवविज्ञान सम्बन्धी चित्र थे। 'दी जर्वोआ' (एक छोटा अफ्रीकी पशु) नामक कविता का एक छन्द यहाँ उद्धृत है—

"पाँचवें और सातवें भागों से,
दूनी लम्बान की छलांगों से,
असमान स्वरों की भाँति
अरब किसान की बाँसुरी के, वह अपना चुगना बन्द करता है
रेंड के छोटे गोल बीजों पर, और फ़र्न के बीज से
पद-चिन्ह बनाता है कंगारू की सी तेज़ी से।"

वे शुतुर्मुग़ या हाथी का वर्णन भी इतने ही अच्छे ढंग से कर सकती हैं। उनकी टिप्पणियाँ उनको समझने में सहायक हैं, क्योंकि उनका अर्थ केन्द्रीभूत रहता है, और इसलिए कि सुश्री मूर अपने स्रोतों को सीधे उद्धत करने में 'रचना-गठन की एक मिश्रित विधि' अपनाती हैं। कहा जा सकता है कि ऐसी विधि का प्रयोग यह दिखाता है कि उन्होंने अपनी सामग्री को पूरी तरह आत्मसात नहीं किया है। लेकिन ऐसा नहीं है। वरन् जहाँ परम्परागत गीत का क्षेत्र समाप्त होता है, वहाँ से वे आरम्भ करती हैं, और किसी 'सरल' अर्थ को छोड़

कर ऐसी परिभाषाएँ अपनाती हैं जो एक साथ ही अधिक उपयुक्त भी हैं, और अधिक सूक्ष्म भी। मेरियाने मूर का विश्व नाज़ुक, विजातीय वस्तुओं से भरा है। इन वस्तुओं के लिए उनका स्नेह, 'चींटी......, और बालू का एक कण, और रेन पक्षी का अंडा,' इनके द्वारा व्हिटमैन के आनन्दित होने के समान है। अन्तर यह है कि सुश्री मूर का प्रशंसा-भाव इन वस्तुओं पर उनकी ध्यानपूर्वक की गयी टीका से अप्रत्यक्ष रूप में उभरता है। वैलेस स्टीवेन्स की भाँति, जिनकी कविता की तुलना बहुधा इनकी कविताओं से की गयी है, वे एक कठिन किन्तु आनन्ददायक कवि हैं, जो अपने असामान्य विस्तृत तत्वों को पूर्ण विश्वास के साथ चुनती हैं, और उनका उपयोग सजावट के लिए नहीं, वरन एक गंभीरता से विचारित विषय को विकसित करने के लिए करती हैं। वस्तुतः, 'दोज़ वैरियस स्कालपेल्स' जैसी कविता में वे विस्तृत तालिका इसलिए प्रस्तुत करती प्रतीत होती हैं कि उनके अन्तिम मूल्य के सम्बन्ध में प्रश्न करें (कुछ-कुछ शुद्धतावादी कवि एडवर्ड टेलर की याद दिलाने वाले ढंग से)। सावधान पाठक सुश्री मूर की रचनाओं से बहुत कुछ पा सकता है। और टी० एस० इलियट, विलियम कार्लोस विलियम्स, कमिंग्स, और स्टीवेन्स जैसे कवियों के लिए, (डब्ल्यू० एच० ऑडेन के शब्दों में) वे एक 'एक ख़जाना (हैं) जिसे भविष्य में अंग्रेजी के सारे कवि लूट सकेंगे'।

हार्ट क्रेन ने, जिनके अल्प जीवन का अन्त आत्मघात से हुआ, कुछ दृष्टियों से, मेरियाने मूर की अपेक्षा अधिक ऊँचे लक्ष्य रखे थे। सुश्री मूर की पहली पुस्तक १९२१ में (लंदन में) प्रकाशित हुई थी, जब वे चौंतीस वर्ष की थीं। क्रेन की एक कविता १९१६ में मार्गरेट ऐन्डरसन की पत्रिका 'लिटिल रिव्यू' द्वारा स्वीकृत हुई थी, जब वे केवल सत्रह वर्ष के थे, और १९२१ तक वे एक अनुभवी कवि बन गये थे। अगले वर्ष, १९२२ में, इलियट की रचना 'दी वेस्ट लैन्ड' प्रकाशित हुई। इलियट और पाउन्ड की रचनाओं से क्रेन पहले से ही परिचित थे। 'दी वेस्ट लैन्ड' ने उन पर भी उतना ही गम्भीर प्रभाव डाला जितना अन्य कवियों पर। किन्तु डब्ल्यू० सी० विलियम्स की भाँति इसने उन्हें कुछ उद्विग्न भी किया। वे जानते थे कि यह एक महान रचना है, ऐसे अविकार-

पूर्ण स्वर से सम्पन्न जिसे कोई बड़ा कवि ही अपना सकता था। किन्तु उसकी इस मान्यता पर उन्हें खेद था कि बीसवीं शताब्दी के लिए—और इस कारण, उस अधिकम समकालीन देश, अमरीका के लिए—आशा बहुत कम थी। उन्होंने निश्चय किया कि वे स्वयं 'एक अधिक विधेयात्मक, या (इस शंकापूर्ण युग में अगर मैं ऐसा कहूँ ही तो) आनन्दमय लक्ष्य की ओर' जाएँगे। 'व्हाइट बिल्डिंग्स' (१९२६) की कविताओं से यह व्यक्त हुआ कि अपने लक्ष्य की प्राप्ति के लिए वे कितनी गम्भीरता और महत्वाकांक्षा के साथ चेष्टा कर रहे थे। अपनी आस्था की लम्बी परिचर्चा, 'दी ब्रिज' (१९३०) में—उन्होंने पूरी तरह इस लक्ष्य तक पहुँचने की चेष्टा की। इसका मुख्य प्रतीक न्यू-यार्क की ईस्ट नदी पर रोए-बलिंग पिता-पुत्र द्वारा निर्मित शानदार ब्रुकलिन-पुल था। व्हिटमैन ने उनके पहले—और पुल तैयार होने के पहले—बड़े शानदार ढंग से लिखते हुए 'ब्रुकलिन पर नदी पार करने' को एक ऐसा आनन्द बताया था जो पचास या सौ वर्ष बाद अन्य लोगों को भी मिलता रहेगा। और क्रेन ने १९२९ में लिखा कि व्हिटमैन 'अन्य किसी से अधिक, अमरीका की सर्वाधिक हठीली प्रतीत होने वाली शक्तियों को समन्वित करने में सफल हुए, जिन्हें उन्होंने एक सार्वभौमिक दृष्टि में मिला दिया।......' व्हिटमैन 'दी ब्रिज' के मुख्य नायक हैं। 'केप हैटे-रास' शीर्षक अति उत्तम अंश में क्रेन उन्हीं को सम्बोधित करते हैं। अपने पूर्वज की भाँति क्रेन को भी वह समुद्र मुग्ध करता है जिसे पार करके प्रारम्भिक यात्री नये महाद्वीप में आये थे। किन्तु उनका अमरीका व्हिटमैन का अमरीका नहीं है। मशीन युग आ गया है, और 'अगर कविता मशीन को ग्रहण नहीं कर लेती, अर्थात उसे उतने ही स्वाभाविक और सामान्य रूप में आत्मसात नहीं कर लेती, जैसे पेड़, पशु, जहाज़, दुर्ग, और अतीत के अन्य सारे मानवी सम्बन्ध, तो कविता अपने पूर्ण समकालीन कार्यवहन में असफल रहेगी'। इस प्रकार, क्रेन 'आनन्दमयता' की खोज पुराने अमरीका के साथ नये अमरीका को मिला कर करते हैं, जिसमें—

"उठे हुए स्तम्भ सन्ध्या के आकाश को टटोलते हैं,
दैत्याकार बिजली घरों के धुँधले ढेरों के नीचे
तेज़-तीखी कहावतों, को तारे आँखों में चुभोते हैं,"

और जिसमें राइट भाइयों (हवाई जहाज़ के आविष्कर्त्ता) ने अन्तरिक्ष पर विजय पा ली है। अमरीका के अन्य तत्वों के साथ, जिनसे वे सहारा पा सकते हैं, बिजली के यंत्रों और हवाई जहाजों को मिलाना है। सम्भवतः इनमें से कुछ तत्वों का संकेत उन्हें विलियम कार्लोस विलियम्स के गद्य-प्रयोग, 'इन दी अमेरिकन ग्रेन' (१९२५) से मिला।[१] क्रेन की सूची में कोलम्बस, कोर्टेस, पोकाहोन्टास, रिप वॉन विन्किल, पो और मेल्विले हैं। उन्हें वर्तमान के एक व्यंगात्मक प्रतिरूप के रूप में उतना नहीं प्रस्तुत किया गया, जितना एक अमरीकी उत्तराधिकार के अंगों के रूप में, जिसे बाद में 'उपयोगी अतीत' कहा गया, उसके सार्थक खंडों के रूप में।

'दी ब्रिज' एक बड़ी उपलब्धि है, जिसमें कुछ अंश अति उत्तम हैं। लेकिन यह उपलब्धि हर जगह एक सी नहीं है। यह बहुधा एक आकर्षक किन्तु अविश्वसनीय आलंकारिकता में फिसल जाती है। अमरीकी तत्व एक बेमेल संग्रह हैं। वे हठी प्रतीक हैं और स्थानान्तरण का प्रतिरोध करते हैं— उनका स्थान जैसे भिन्न समूहों में है। क्रेन की उल्लासमय प्रखरता, निराशा और असहाय एकाकीपन की उनकी अन्य मनःस्थितियों से टकराती है। 'कटी सार्क' अंश में वे दृढ़ता से कह सके—

> "पताकाएँ, झंडे—
> शीघ्रगामी सपने, अमिट और सजे हुए,
> भाग्यशाली नील पर सामन्ती सफ़ेद !"

किन्तु, 'दी टनेल' में भूमिगत रेल के लिए नीचे उतरने के भयावह अनुभव पर वे पो से पूछते हैं—

---

१. गोकि २१ नवम्बर १९२६ के एक पत्र में विलियम्स की पुस्तक की बड़ी प्रशंसा करने के बाद क्रेन कहते हैं—'मैंने उसे पढ़ना स्थगित रखा, जब तक कि मुझे यह अनुभव नहीं हो गया कि अपने विषय के इतने निकट एक पुस्तक पढ़ने से उलझन की जो सम्भावना थी, वह बिल्कुल दूर हो गयी है।' (दी लेटर्स ऑफ़ हार्ट क्रेन, १९१६–१९३२; न्यू-यॉर्क, १९५२, पृष्ठ २७७-८)।

"क्यों मुझे बहुधा तुम्हारा चेहरा यहां मिलता है,
पुखराज के दीपों जैसी तुम्हारी आंखें—निरन्तर
दन्तमंजन और बालों की रूसी के विज्ञापनों के नीचे ?"

यद्यपि वे व्हिटमैन को साक्षी बनाते हैं, किन्तु वह पो की प्रेतग्रस्त और बेघर आकृति है जो उनकी अधिकांश रचना में झलकती है। बिजली के यंत्रों की लय, किसी दुःस्वप्न की धड़कन है। गर्वभरा वायुयान— चालक गिरता है— और उस विचित्र प्रवासी व्यक्ति, हैरी क्रॉसबी की भांति, स्वयं अपनी इच्छा से गिरता है, जिसे क्रेन ने अपनी अन्तिम कविताओं में से एक, 'टु दी क्लाउड जगलर' में सम्बोधित किया है—

"दिखाओ गर्वोक्तिभरी देवताएं जो अंगड़ाती हैं
विनोदभरी बातों के पीछे……"

पश्चिम इन्दी में लिखी गई इन अन्तिम कविताओं में से कुछ 'दी ब्रिज' के सर्वोत्तम अंशों के समान ही अच्छी हैं। किन्तु इन्हें लिखने के कुछ समय बाद ही, न्यू-यॉर्क आने वाले एक जहाज़ से कूद कर क्रेन ने प्राण दे दिये— जिसे इस बात का प्रमाण समझा गया कि इकारस के प्रयास की भांति, उनके प्रयास की असफलता भी पूर्वनिश्चित थी। (इकारस— यूनानी पौराणिक पात्र, डेडालस का पुत्र। उड़ने की चेष्टा में, सूर्य की ओर जाने से उसके पंख का मोम गल गया और वह समुद्र में गिर गया—अनु०)

आमतौर पर, अन्य अमरीकी कवियों ने, कोई समझौते का मार्ग खोजने की चेष्टा करने के बजाय, आधुनिक जीवन के बेसुरेपन पर ज़ोर देना ही पसन्द किया। जिन कवियों ने क्रेन की भांति अमरीका के अतीत का उपयोग करने की चेष्टा की, उनमें स्टीफ़ेन विन्सेन्ट बेनेट सबसे अधिक लोकप्रिय थे। उनकी गृह-युद्ध सम्बन्धी लम्बी काव्य-कथा 'जॉन ब्राउन्स बॉडी' सामान्य पाठकों द्वारा पसन्द की गयी। यद्यपि 'जॉन ब्राउन्स बॉडी' में बहुतेरे गुण हैं, किन्तु उससे पता चलता है कि अमरीकी उत्तराधिकार की भावना का जड़ीभूत और भावुकतापूर्ण हो जाना— कुछ बड़ी आसानी से उपलब्ध आकृतियों और स्थितियों का रूप ले लेना— कितना आसान था। मन्दी के वर्षों में 'सामाजिक-विरोध' भी एक

दृष्टिकोण के रूप में अमरीकी स्थिति में जुड़ गया। इस प्रकार, आर्चिबॅल्ड मैक्लीश, जिन्होंने १९२० के बाद के दशक का अधिकांश युरोप में बिताया था, 'कॉन्क्विस्टॉडोर' (१९३२) को लेकर अमरीकी महाद्वीप में वापस आये। यह ऐज़टेक आदिवासियों के विरुद्ध कोर्टेस के युद्ध की एक काव्य-कथा है। उन्होंने कुछ पद्य-नाटक लिखे जिनमें उस दशक की बड़ी सशक्त गन्ध थी। १९३९ तक आते-आते, 'अमेरिका वाज़ प्रॉमिसेज़' में उनकी प्रारम्भिक श्रेष्ठता का खोखली, उद्घोषक, 'सार्वजनिक' कविता में ह्रास प्रकट हुआ। यहाँ से 'दी इर्रिस्पॉन्सिबिल्स' एक दुर्भाग्यपूर्ण किन्तु स्वाभाविक क़दम प्रतीत हुआ, जिसमें उन्होंने अपने साहित्यिक बन्धुओं के प्रति नापसन्दगी ज़ाहिर करते हुए, उन्हें लोकतन्त्र का समर्थन करने का उपदेश दिया था। इसके विपरीत, कैलिफ़ोर्निया के रॉबिन्सन जेफ़र्स का आशाहीन नकारवाद, एक ताज़गी भरा पौष्टिक था। उन्हें समुद्र और वन्य पशुओं से उतना ही प्यार था जितनी मानवता उन्हें अप्रिय थी, और अपने पश्चिमी कोने से उन्होंने कठोर और स्मरणीय रचनाएँ लिखीं। भविष्य को उन्होंने इस रूप में देखा कि—

> "नगर गिरे हुए, लोग कम और बाज़ों की संख्या पहले से अधिक,
> नदियाँ स्रोत से मुहाने तक शुद्ध; जब दो पैरों का
> दुग्धपायी, कुछ दृष्टियों से अधिक श्रेष्ठ पशुओं में से एक होने के
> कारण, पुनः प्राप्त करता है
> पर्याप्त स्थान की गुरुता, दुर्लभता का मूल्य।"

जेफ़र्स बहुधा अपनी कविता को प्राचीन विषयों पर आधारित करते हैं, जिनसे वे 'एक अधिक आदर्श और साथ ही अधिक स्वभावानुकूल सौन्दर्य' प्राप्त करते हैं, 'क्योंकि हमारी अपनी जाति की पुराकथाएँ कभी विकसित नहीं हुईं, और हम से दूर हो गयी हैं'। दकियानूसी और गैर-अमरीकी प्रतिमानों में अमरीकी कवियों की इस रुचि के अधिकांश को एज़रा पाउन्ड और टी० एस० इलियट से गति प्राप्त हुई। वे कविता में आधुनिकता के भ्रमणशील छात्र थे, उपयुक्त शिक्षालयों की खोज में सभ्यता के सीमान्त क्षेत्र से आने वाले युवक थे। युरोप की संकीर्णताओं से मुक्त, वे साहित्य के पवित्र साम्राज्य की प्रजा

थे। इलियट से कई वर्ष पहले ही पाउन्ड युरोप चले गये थे, और समय के अतिरिक्त स्वभाव के कारणों से भी उनका प्रशिक्षण भिन्न प्रकार का हुआ। जिन आन्दोलनों से उन्होंने अपने को सम्बद्ध किया— बिम्बवाद, चक्रवाद— उनमें एक मूर्त्तिनाश का तत्व था, जिससे वे कभी भी पूरी तरह मुक्त नहीं हो सके। जिन स्रोतों से उन्होंने पहले प्रेरणा ली—ब्राउनिंग, येट्स की प्रारम्भिक रचनाएँ, विलॉन आदि— वे इलियट के प्रेरणा-स्रोतों से कुछ पुराने थे। जैसा पाउन्ड ने प्रशंसापूर्वक कहा, इलियट अपने को इस प्रकार शिक्षित करने में सफल हुए कि अतीत के साहित्य का गम्भीर अध्ययन करने के बाद भी पूर्णतः आधुनिक रहे। यह सच है कि पहले महायुद्ध के प्रारम्भिक काल में जब वे पाउन्ड से मिले, तो उनकी शिक्षा पूर्ण नहीं हुई थी। अपने देशवासी से उन्हें बहुत कुछ सीखना था। पाउन्ड को 'दी वेस्ट लैन्ड' का समर्पण केवल शिष्टाचार मात्र नहीं था—पाउन्ड की प्रारम्भिक खोजों से और कविता की रचना के समय पाउन्ड द्वारा उसके निरीक्षण से उन्हें बड़ा लाभ हुआ था।

युद्ध समाप्त होने के समय तक, जैसा पाउन्ड ने बाद में लिखा, इन दोनों ने निश्चय कर लिया था—

"कि मुक्त छन्द, एमीजिज़्म, ली मास्टरवाद, और सामान्य ढीलेपन में सघनता का अभाव बहुत दूर तक चला गया था और अब किसी विपरीत धारा को प्रवाहित करना आवश्यक था।······परिणाम— श्री इलियट के दूसरे संग्रह की कविताएँ, साथ ही 'एच० एस० मॉबरली'। बाद में भिन्न मार्ग।"

या, जैसा इलियट ने अपने 'रिफ़्लेक्शन्स ऑन "वर्स लिब्रे" ' (१९१७) में कहा—

"स्वतन्त्रता, सचमुच स्वतन्त्रता तभी होती है जब वह किसी कृत्रिम प्रतिबन्ध की पृष्ठभूमि में प्रकट होती है।"

इलियट की जिन कविताओं का पाउन्ड ने ज़िक्र किया है, वे १९२० में प्रकाशित हुई थीं और उनकी रचना 'ह्यू सेल्विन मॉबरली' भी उसी वर्ष प्रकाशित हुई थी। इन कविताओं और 'दी वेस्ट लैन्ड' के महत्व को वास्तविकता से बढ़ा कर आँकना कठिन है। एडगर ली मास्टर्स और 'सामान्य ढीलेपन' से

बहुत दूर, उनका स्वर हल्के व्यंग्य से लेकर सघन गम्भीरता तक बदलता है। युद्ध की पीड़ा का अनुभव उनमें अपने अधिकांश 'देशी' सहयोगियों की अपेक्षा कहीं अधिक है; जिनके लिए—जैसा हम देख चुके हैं—वह पीड़ा से अधिक अपमान सा प्रतीत होता है। लाक्षणिक, आश्चर्यजनक रूप में सिमटी हुई पंक्तियों में, इलियट और पाउन्ड १९२० के कर्कश, खंडित अति-स्वरों के विपरीत, युरोप के अतीत के अंतः-स्वरों को प्रस्तुत करते हैं। ऐसा वे आंशिक रूप में अन्य लेखकों को, कभी-कभी अन्य भाषाओं में, उद्धृत करके करते हैं। इसका जो परिणाम हुआ है, उसे अनावश्यक रूप में सन्दर्भपूर्ण और दुर्बोध कह कर उसकी आलोचना की गयी है। अधिकांश पाठक जितना दावा कर सकते हैं, युरोपीय साहित्य के उससे अधिक व्यापक ज्ञान का संकेत इससे ज़रूर मिलता है। लेकिन यह किसी प्रकार का आडम्बर नहीं है। वरन्, पाउन्ड और इलियट की आधुनिकता में अतीत की एक सजग चेतना भी सम्मिलित है, जो (जैसा इलियट ने १९१७ में लिखा) वर्त्तमान के साथ 'एक अभिन्नकालीन व्यवस्था' बनाती है। अतः इलियट के—और शायद ही कुछ कम सीमा तक पाउन्ड के—अन्य कवियों, युगों और भाषाओं से उधार लेने में असाधारण औचित्य है।

किन्तु, जैसा पाउन्ड ने कहा, उनका और इलियट का मार्ग अलग हो गया। १९२० में इलियट ने 'दी सैक्रेड वुड' (पवित्र वन) शीर्षक निबन्ध-संग्रह प्रकाशित किया, जिसमें 'परम्परा और वैयक्तिक प्रतिभा' ('ट्रैडिशन ऐन्ड इन्डिविजुअल टैलेन्ट') पर एक प्रसिद्ध रचना भी थी। उसी वर्ष पाउन्ड के भी कुछ निबन्ध 'इन्सटिगेशन्स' (उकसाव) नाम से प्रकाशित हुए। शीर्षकों का अन्तर उनकी विशिष्टताओं का द्योतक है। पाउन्ड के लिए कोई भी वस्तु पूर्णतः पवित्र नहीं थी। पूर्वकाल में उन्होंने अपनी पुस्तकों को निर्देश किया था—

> "गम्भीर और गरिष्ट का स्वागत करो,
> अपने अँगूठों को अपनी नाकों पर रखकर उनका अभिवादन करो।"
> (नाक पर अँगूठा रखना तिरस्कार प्रकट करता है।—अनु०)

वे इलियट के समान ही, उपयोगी साहित्यिक सामग्री और आचार के सिद्धान्त, दोनों के लिए अतीत की खोज करने को तत्पर थे, किन्तु उनकी खोज

कुछ तिरस्कारपूर्ण और चिड़चिड़ी रही थी। ऐसा कह सकते हैं कि वे गिरजाघरों के एक धर्म-विरोधी प्रेमी रहे हैं, या किसी मूर्त्तिकला की तलाश करने वाले मूर्त्तिनाशक रहे हैं। इलियट की ऐतिहासिक योजना में शाश्वत और नश्वर एक साथ चलते हैं। युरोप का मानस पीढ़ी-दर-पीढ़ी बदलता है, लेकिन 'मार्ग में कुछ छोड़ता नहीं'। पाउन्ड की योजना में (जिसमें एशिया भी शामिल है) कुछ अवधियाँ इतनी रोचक हैं कि वे उन्हें अपनी रचनाओं में फिर से जीते हैं। ब्राउनिंग के समान, वे बड़ी हद तक 'एकपात्रीय संवाद' के कवि हैं—कोई, वे स्वयं या कोई पात्र, आम तौर पर बोलता रहता है—और बहुधा उनका लक्ष्य होता है कि किसी बीते हुए युग में जाकर इस प्रकार बोलें जैसे वह वर्त्तमान हो। उनकी बढ़िया कविता 'प्रॉविन्शिया डेज़र्टा' की अन्तिम पंक्तियाँ हैं—

"मैं इन सड़कों पर चला हूँ;
मैंने इनकी जीवित् रूप में कल्पना की है।"

अतीत के प्रति उनकी भावना में, इलियट की अपेक्षा, निरन्तरता कम है। इस प्रकार, उनका उत्साह आम तौर पर उन्हीं कवियों के लिए सुरक्षित है, जिन्हें प्रयोगकर्त्ता के रूप में पहचाना जा सकता है (जैसे चॉसर), उन लोगों के लिए नहीं (जैसे मिल्टन) जो एक परम्परा की प्रौढ़ता का प्रतिनिधित्व करते हैं। दांते के प्रति वे और इलियट, दोनों में ही अत्यधिक आदर है। लेकिन इलियट जहाँ दांते की ईसाइयत की मानसिक एकता से प्रभावित हैं, वहाँ पाउन्ड की रुचि दांते के विश्व की ताज़गी में अधिक प्रतीत होती है। उनका कहना है कि 'डिवाइन कॉमेडी' इसलिए लिखी गयी थी कि लोग सोचें—जैसे उकसाव उसका उप-शीर्षक रहा हो। पाउन्ड के 'कैन्टोज़' (छन्द) का स्रोत, जैसा उनके नाम से प्रकट है, दांते में है। 'डिवाइन कॉमेडी' की भांति (सम्पूर्ण होने पर) उनमें १०० कैन्टो होंगे। दांते के कुछ पात्र—अर्नाट डैनिएल, ब्रुनेटा लातिनी, बर्ट्रेन्ड डी बॉर्न, यूलिसस—इनमें भी आते हैं। किन्तु इनमें, किसी समानान्तर अर्थ में, किसी अध्यात्मिक प्रगति का चित्रण नहीं है। जो मुक्ति प्रस्तुत की गयी है, वह मुख्यतः आर्थिक है—अर्थात् संचय के पाप से मुक्ति, वह मध्यकालीन पाप, जिसका प्रयोग पाउन्ड मानवी इतिहास के एक बड़े अंश के लिए, अपने मापदंड और व्याख्या के रूप में करते हैं। विनय का स्थान क्रोध ले लेता

है। जैसा इलियट ने ठीक ही कहा, पाउन्ड का नरक अन्य लोगों के लिए है। ईसाई परम्परा का, वस्तुतः, पाउन्ड के लिए कोई विशेष महत्व नहीं है। वे कॉन्फ़ूशियस या स्वयं अपने ही देश के प्रारम्भिक नेताओं, जेफ़र्सन और जॉन आडम्स की बुद्धिमत्ता पर निर्भर करते हैं। उनके गद्य और उनकी कविता दोनों में ही, उनका ज्ञान असंख्य खण्डों से मिल कर बना प्रतीत होता है, जो मिलकर मानवी अनुभव का पाउन्ड द्वारा प्रस्तुत संग्रह या सार बनाते हैं। सामान्य पाठक के लिए इस सार के रूप को न देख पाना संभव है, अगर वह इस बात को नहीं समझता कि उनके प्रत्यक्ष हल्केपन के पीछे गहन गम्भीरता है, या कि उनके स्फुट और बिखरे हुए से प्रतीत होने वाले, वक्तव्य, दीर्घ अध्ययन और विचार का फल है, जो 'विचारसूक्तियों' के रूप में, अधिकतम संक्षिप्त रीति से प्रस्तुत किये गये हैं। किन्तु पाउन्ड को अधिक ध्यान से पढ़ने वाला पाठक इस परिणाम पर पहुँच सकता है कि उनकी विचार-व्यवस्था समझ में तो आ जाती है, और उसमें बहुत कुछ मूल्यवान भी है, लेकिन अन्ततः वह अपनी बात पूरी तरह कह नहीं पाती। और पाउन्ड की लगभग अद्वितीय काव्य-प्रतिभा के बावजूद, जो 'कैन्टोज़' को इतना समृद्ध अनुभव बनाती है, यह बात सच है। कठिनाई यह नहीं है कि पाउन्ड ने एक निजी दृष्टि का निर्माण किया है। अन्य व्यक्तियों— मिसाल के लिए डब्ल्यू० बी० येट्स— ने भी ऐसा ही किया है। और हम उनसे कोई ऐसा सूचीपत्र नहीं माँगते जैसे उनकी रचनाएँ नीलाम के लिए आई हुई सामग्री हों। हमारे युग के अधिकांश प्रमुख कल्पनाशील कृतित्वों के लिए किसी प्रकार की वैयक्तिक विशिष्टता एक पूर्व-आवश्यकता प्रतीत होती है। किसी भी सूरत में इसकी 'सार्वजनिक' दृष्टियों में सघनता का अभाव रहा है। न ऐसा ही कहा जा सकता है कि पाउन्ड अस्थिर रहे हैं। उनके विश्वास आधी शताब्दी के अथक प्रयत्नों द्वारा विकसित हुए हैं और क़ायम रखे गये हैं। अन्य लेखकों के लिए, वे एक बहुत ही महत्वपूर्ण लेखक रहे हैं, और इसमें कोई सन्देह नहीं कि वे एक बड़े कवि हैं। इस सम्बन्ध में कोई नियम नहीं है कि कोई लेखक कितना निजी हो सकता है। फिर भी, पाउन्ड के निजत्व में, अंशतः, एक विरोधपूर्ण और असंगतिमय तत्व है। कभी तो उनकी भूमि सबके लिए खुली रहती है; लेकिन कभी उसमें प्रवेश करने पर रोक लग जाती है।

इसके विपरीत, टी० एस० इलियट की कविता और आलोचना (अपने क्रान्तिकारी प्रभाव के बावजूद), हमेशा बिल्कुल प्रौढ़ प्रतीत होती रही है। उनके शैक्षणिक आधार में हार्वर्ड, सॉरबोन, जर्मनी, और ऑक्सफ़ोर्ड शामिल थे। उनके काव्य-अध्ययन में फ्रांसीसी प्रतीकवादियों (विशेषत: जूल्स लाफ़ोर्ज) और अंग्रेज तत्व-दार्शनिक लेखकों की निकट समीक्षा शामिल थी। उन्होंने दाँते, ब्लेक, बेन जॉन्सन, बॉदेलेयर से सीखा। उनमें असाधारणत: तीव्र बुद्धि के साथ-साथ एक चमत्कारिक रूप में सूक्ष्म काव्य-प्रतिभा थी। फलस्वरूप, 'दी लव सॉन्ग ऑफ़ जे० अल्फ्रेड प्रूफ़ॉक' (१९१५) जैसी पहली कविताओं से लेकर, जो कुछ उन्होंने लिखा, उसे तत्काल आधुनिक साहित्य में स्थान मिल गया, और नयी रहते हुए ही उनकी रचनाओं की श्रेष्ठता मान्य हो गयी। एक पीढ़ी से, लगभग सभी लोग इलियट को अंग्रेजी भाषा का सर्वप्रमुख जीवित कवि मानते हैं। अत: परम्परा पर उनके आग्रह का उनके समकालीन लेखकों पर काफ़ी प्रभाव पड़ा है। उनकी प्रारम्भिक और हल्के-व्यंग्य से पूर्ण रचनाओं में भी, उनकी आलोचना संयमित थी। उसमें उन्माद या घोषणापत्र का कोई लक्षण नहीं था। 'जेरोन्शन' के रूप में, या 'दी वेस्ट लैन्ड' में टाइरेसियास के रूप में, वे एक वृद्ध पुरुष की तरह बोलते हैं— जब कि वे युवक ही थे। १९२७ में, 'फ़ॉर लैन्सलॉट ऐन्ड्रूज़' निबन्धों की भूमिका में उन्होंने अपने को 'साहित्य में शास्त्रीयतावादी, राजनीति में राजाशाही का समर्थक और धर्म में ऐंग्लो-कैथोलिक' बताया। दो वर्ष बाद, एक लेख में विल्सन एडमन्ड ने आपत्ति की कि इलियट ने 'अपने लिए एक अभिजात्य पुराकथा विकसित कर ली' थी, जिसमें अन्य निजी विचार-व्यवस्थाओं— मिसाल के लिए, एज़रा पाउन्ड की विचार-व्यवस्था— से अधिक संगति नहीं थी।

किन्तु, अन्तर जैसा टी० एस० इलियट के बाद के लेखन से स्पष्ट हो गया है, यह है कि उनकी अपनी विचार-व्यवस्था सुनिश्चित रूप में परिभाषित है, और ईसाई धर्म को मानने वालों के लिए पूर्णत: तर्क-संगत है। जो नहीं करते, या जिन्होंने किसी सूरत में उनकी गम्भीरता को कुछ बोझिल पाया है, वे भी इस तथ्य का सामना करने को मजबूर हैं कि उनकी काव्य-प्रतिभा निरन्तर विकसित होती रही है। उनका सूखापन, ऊसरपन नहीं बना, वरन् कुछ बढ़िया

शराबों में मिलने वाला गुण बन गया है। यद्यपि अपनी पृष्ठभूमि को अस्वीकार करते प्रतीत होनें के कारण, विलियम कार्लोस विलियम्स जैसे कुछ अमरीकी उनसे क्षुब्ध हुए हैं, किन्तु पिछले वर्षों में उन्होंने इसकी भी क्षतिपूर्त्ति की है। इस प्रकार, उन्होंने 'हकॅलबेरी फ़िन' के बारे में उदार अन्तर्दृष्टि के साथ लिखा है, और स्वीकार किया है कि उनका जन्म भी सेन्ट लुई में हुआ था, जो नदी के किनारे मार्क ट्वेन के हनीबाल से बहुत दूर नहीं है, और यह कि मिसीसिपी की याद उन्हें अब भी है। इसके अतिरिक्त, काव्य-नाट्य की सम्भावनाओं में उनकी आजीवन रुचि, इस आरोप का खंडन करती है कि वे एक तिरस्कारपूर्ण भावी अभिजात-पुरुष हैं। 'स्वीनी एगोनिस्टेस, ऐन एरिस्टोफ़ेनिक मेलोड्रामा' ('दी क्राइटेरियन' में मुद्रित, १९२६-२७) से आरम्भ होने वाले इस विधा में उनके प्रयोगों ने 'दी रॉक' (१९३४), 'मर्डर इन दी कैथीड्रल' (१९३५), 'दी फ़ैमिली रियुनियन' (१९३९) और 'दी कॉकटेल पार्टी' (१९५०) में एक आदर्श की ओर निरन्तर प्रगति दिखाई है, जिसका लक्ष्य है 'कलाकार के साथ दर्शकों का वह सहयोग जो सारी कला में, और नाट्य-कला में सर्वाधिक स्पष्ट रूप में आवश्यक है'। ये शब्द एक निबन्ध के हैं जो उन्होंने १९२३ में ही 'मेरी-लॉयड' पर लिखा था। वे इस तथ्य के प्रति सचेत हैं कि उन्होंने अभी इस आदर्श को प्राप्त नहीं किया है, और यह कि उनकी कुछ रचनाओं में एक छोटी-छोटी बातों पर अड़ने वाली कट्टरता आ जाती है, जिससे रचना उनकी इच्छा से अधिक रूढ़ प्रतीत होने लगती है। लेकिन उनके प्रयास के मर्म में—जैसा महान 'फ़ोर क्वार्टेट्स' ने एक बार फिर प्रदर्शित किया है—एक मूलभूत अहंकारहीनता है। उनका लेखन कभी-कभी रक्तहीन या कुछ साधिकारता का दावा करता तो प्रतीत होता है, किन्तु कभी भी विवादी और असौम्य नहीं रहा। और उनके आलोचनात्मक मूल्यांकन हमेशा सृजनात्मक प्रयास की प्रकृति की एक जीवन्त और सहानुभूतिपूर्ण समीक्षा द्वारा संतुलित रहे हैं।

अत्यधिक योग्य अमरीकी समीक्षकों इर्विङ्ग वैबिट और पॉल एल्मर मोर के बारे में, जिनमें से प्रथम के नीचे इलियट ने हार्वर्ड में अध्ययन किया था, ऐसा नहीं कहा जा सकता। पहला महायुद्ध समाप्त होने के समय तक दोनों अधेड़ हो गये थे, और दोनों ने ही अपने सिद्धान्त स्पष्ट कर दिए थे। किन्तु १९२० के

वाद के दशक की मूर्खताओं ने उन्हें अधिक सक्रियता की ओर प्रेरित किया। मानवतावाद के मूल्यों का प्रतिपादन करते हुए, उन्होंने और उनके कुछ अनुयायियों ने इस शब्द को—कभी-कभी इसके पहले 'नव' लगाकर—अपने युद्ध के नारे के रूप में स्वीकार किया। मानवतावादी, रुचि, अनुशासन, प्रतिमान, यूनानी शास्त्रीयता के सौन्दर्य, और कला के आवश्यक नैतिक तत्व की बातें करते थे। जिन साहित्यों के वे प्रशंसक थे, उनके बारे में उन्होंने बड़े उत्तम ढंग से लिखा। विज्ञान, स्वच्छन्दतावाद और प्रकृतवाद की— जिससे उनका तात्पर्य आम तौर पर उस सबसे होता था जो उनके अपने सिद्धान्तों के विपरीत था— उन्होंने आलोचना की। बैबिट के अनुसार, जिन्होंने 'रूसो ऐन्ड रोमान्टिसिज़्म' (१९१९) और 'डेमॉक्रेसी ऐन्ड लीडरशिप' (१९२४) में बड़े बल के साथ इस प्रश्न पर बहस की, आधुनिक युग अधिकार के विरुद्ध अपने विद्रोह को— बैबिट के मुख्य शत्रु रूसो द्वारा प्रेरित विद्रोह को— अराजकता की सीमा तक ले गया था। व्यक्तित्व पर स्वच्छन्दतावादी आग्रह के फलस्वरूप, सारे शाश्वत और विधेयात्मक मूल्य अमान्य हो गये थे। आत्म-अभिव्यक्ति प्रतिमान बन गयी थी— एकमात्र प्रतिमान। साहित्य से पहले जीवन में, अटल नैतिक सिद्धान्तों पर वापस आने की आवश्यकता थी। और शायद, सृजनात्मक साहित्य इस मामले में आलोचना पर निर्भर था।

मानवतावादियों ने जो कुछ कहा, विशेषतः आधुनिक समाज के रोगों की पहचान के रूप में जो कुछ कहा उसमें काफ़ी बुद्धिमत्ता थी। जैसा बैबिट ने अति-आलोचित 'शुद्धतावादियों' के सन्दर्भ में कहा, 'भय और श्रद्धा और विनय' जैसे ईसाई गुणों का लोप हो जाने से व्यक्ति और समाज दोनों में ही एक शून्य उत्पन्न हो गया था। 'जिसके लुप्त हो जाने की प्रवृत्ति रही है, वह है आन्तरिक जीवन, और उसके द्वारा संचालित विशेष प्रकार का नियन्त्रण।' उसके बजाए 'बाह्य नियन्त्रण का बढ़ता हुआ प्रयोग होता रहा है'।[१] टी० यस० इलियट उनकी कुछ आलोचनाओं से सहमत थे। और उनका तिरस्कार करने वाले अन्य

१. इस प्रकार का रोग-निदान पिछले दिनों डेविड रीसमैन द्वारा अपने समाजशास्त्रीय अध्ययन, 'दी लोन्ली क्राउड' (१९५०) में अधिक पूर्ण रूप में प्रस्तुत किया गया है।

आलोचक बहुधा उत्तर में उतना ही तिरस्कार पाते थे। उदाहरण के लिए, इतने दिनों बाद, यह लगता है कि एच० एल० मेन्केन मानवतावादियों के साथ बहस में हार गये थे। लेकिन अगर मेन्केन और उनके मित्र अपने समय के बहुत अधिक निकट थे तो मानवतावादी उससे बहुत अधिक दूर थे। उसकी मान्यताओं को नापसन्द करते हुए, वे उसके साहित्य से बुरी तरह चिढ़ते थे और तीखे स्वर में ऐसा कहते थे। वे ऐसे पादरियों की भाँति शाप देते थे जो अपने ख़ाली गिरजाघरों को भरने के प्रयास में अपनी कठोरता दूनी कर देते हैं। नव-मानवतावादी जिन शाश्वत सिद्धान्तों को मान कर चलते थे वे, या बैबिट का प्रसिद्ध 'आन्तरिक प्रतिबन्ध', केवल सैद्धान्तिक और प्राणहीन प्रतीत होते थे। १९२० के बाद का दशक आधुनिकता की ऊष्मापूर्ण अव्यवस्था को अधिक पसन्द करता था। उनकी परिचर्चा 'ह्यूमॅनिज़्म ऐन्ड अमेरिका' (१९३०) का उत्तर तत्काल एक अन्य परिचर्चा 'क्रिटीक ऑफ़ ह्यूमॅनिज़्म' द्वारा और १९३१ में जॉर्ज सान्तयाना के 'दी जेन्टील ट्रैडिशन ऐट बे' द्वारा दिया गया। सान्तयाना का, जो किसी समय हार्वर्ड में बैबिट के सहयोगी थे, कथन था कि मानवतावादियों के अफ़लातूनी और ईसाई सिद्धान्त इस बात के प्रमाण थे कि न्यू-इंगलैंड की संस्कृति एक थकी हुई और प्राध्यापकीय ह्रासावस्था को पहुँच गयी थी। जैसा सान्तयाना ने अपने उपन्यास 'दी लास्ट प्युरिटन' (१९३६) में संकेत किया, और जैसा इलियट ने कहा, शुद्धतावादी और परात्परवादी परम्परा ने 'सभ्यता की सीमा से परे तक परिष्कृत' दिमाग़ उत्पन्न किये थे।

नव-मानवतावाद को प्रतिकूल दृष्टि से न्यू-इंगलैन्ड के साथ जोड़ने वाले सान्तयाना अकेले लेखक नहीं थे। १९३० में हुई एक अन्य परिचर्चा, "आइ'ल टेक माइ स्टैन्ड' की भूमिका में कहा गया है कि—

" 'मानवतावादी' अत्यधिक अमूर्त हैं। वास्तव में मानवतावाद कोई अमूर्त विचार-व्यवस्था नहीं है, वरन् एक संस्कृति है, वह सारा ढंग जिससे हम जीते, कार्य करते, सोचते और अनुभव करते हैं। यह एक निश्चित सामाजिक परम्परा में जिया गया एक प्रकार का कल्पनाशील रीति से सन्तुलित जीवन है। और, ठोस रूप में, हमारा विश्वास है कि इस सच्चे मानवतावाद की जड़ें दक्षिण के

पुराने खेतिहर जीवन में और उस परम्परा में हिस्सेदार देश के अन्य भागों में थीं। यह, शास्त्रीय रचनाओं से प्राप्त, कोई अमूर्त्त, नैतिक 'प्रतिबन्ध' नहीं था। हम स्वयं अपने देश के मानवतावाद को रुचि का कोई ऐसा प्रतिमान अपना कर फिर से नहीं प्राप्त कर सकते, जो इतना आलोचनात्मक तो हो कि समकालीन कलाओं पर शंका व्यक्त करे, लेकिन इतना काफ़ी आलोचनात्मक न हो कि उस सामाजिक और आर्थिक जीवन पर भी शंका व्यक्त करे जो उन कलाओं का आधार है।"

इस पुस्तक के एक लेखक ऐलेन टेट ने अपने लेख में कहा—

"न्यू-इंगलैन्ड उन अमूर्त्त विचार और तीक्ष्ण-बुद्धि वाले समाजों में से एक था, जो दो रूपों में अनिवार्यतः दूसरों से पोषण लेकर जीते हैं—आर्थिक दृष्टि से उन्हें किसी खेतिहर वर्ग या क्षेत्र से बल पाकर ज़िन्दा रहना होता है, और ऐसा ही उन्हें अपने आत्मिक जीवन में भी करना होता है। आर्थिक दृष्टि से न्यू-इंगलैन्ड दक्षिण के बल पर जीता था और सांस्कृतिक दृष्टि से इंगलिस्तान के।"

'आइ'ल टेक माइ स्टैन्ड' का उप-शीर्षक था, 'दी साउथ ऐन्ड दी ऐग्रेरियन ट्रैडिशन' (दक्षिण और खेतिहर परम्परा)। अपने को 'बारह दक्षिणी' कहने वाले अन्य लेखकों में जॉन क्रॉवे रैन्सम, राबर्ट पेन वॉरेन, जॉन गूल्ड फ़्लेचर और डोनाल्ड डेविडसन भी थे। उन्होंने 'अमरीकी या प्रचलित कही जा सकने वाली पद्धति के विरुद्ध, एक दक्षिणी जीवन-पद्धति' का समर्थन किया और यह माना कि 'इस अन्तर को सर्वोत्तम रूप में व्यक्त करने वाले शब्द, खेतिहर बनाम औद्योगिक हैं।' खेतिहरवादी, जिनका मुख्य केन्द्र नैशविले, टेनेसी, के वैन्डरबिल्ट विश्वविद्यालय में था, पहले 'फ़्युजिटिव्स' (भगोड़े) कहे जाते थे—उस पत्रिका के नाम पर जिसका १९२२ से १९२५ तक उन्होंने सम्पादन किया। एक दृष्टि से, वे केवल उत्तर के विरुद्ध दक्षिण की पुरानी शिकायत को ही व्यक्त कर रहे थे। न्यू-इंगलैन्ड को बहुत पहले से ही दक्षिण का मुख्य शत्रु माना जाता था, और लगभग एक शताब्दी से दक्षिणी लोग उत्तर के विक्षिप्त, शहरी भौतिक-वाद के विरुद्ध स्वयं अपने गतिहीन, खेतिहर आर्थिक ढाँचे की उच्चता का आग्रह करते रहे थे। किन्तु अब उनके विरोध को एक नया बल मिल गया था।

उत्तरी लोग भी मशीन युग के परिणामों पर खेद प्रकट करने लगे। ऐलेन टेट अकेले व्यक्ति नहीं थे जिनका यह ख्याल था कि उनके मित्र हार्ट क्रेन की आत्महत्या का कुछ सम्बन्ध आधुनिक नगर जीवन के असम्भव दबावों से था। जैसा हम देख चुके हैं, उत्तरी लोग भी न्यू-इंगलैन्ड की भर्त्सना करने को तैयार थे। टी० एस० इलियट ने या न्यू-यॉर्क के प्रभावशाली आलोचक ल्युइस मम्फ़ोर्ड ने जो कुछ लिखा था, उसका बड़ा हिस्सा खेतिहरवादियों को उपयोगी सामग्री प्रदान करता था। खेतिहरवादियों के निरूपण के अनुसार, आंचलिकता अब संकीर्ण नहीं रह गयी थी, यद्यपि कुछ संकुचित तर्कों का प्रयोग अब भी किया जाता था। ऐलेन टेट और उनके सहयोगियों के अनुसार न्यू-इंगलैन्ड सांस्कृतिक दृष्टि से इंगलिस्तान का सहारा लेता था, लेकिन दक्षिण के साथ ऐसा नहीं था। उनका आग्रह था कि दक्षिण चुपचाप अपने ही रास्ते पर चलता गया, इसलिए नहीं कि वह पिछड़ा हुआ या आलसी था, वरन् इसलिए कि वह प्रौढ़ था। 'युरोप दक्षिण को अज्ञात हो सकता था, क्योंकि वह स्वयं युरोप था; अर्थात, उसकी जड़ें उसकी अपनी भूमि में थी। अन्य खेतिहर-वादियों ने इस विषय को आगे बढ़ाया। जॉन क्रॉवे रैन्सम ने अपने लेख में कहा कि दक्षिण, 'एक ऐसी संस्कृति की स्थापना और रक्षा करने में, जो संस्कृति के युरोपीय सिद्धान्तों के अनुकूल है, इस महाद्वीप में अद्वितीय है'। डोनाल्ड डेविड-सन ने कहा, 'देखने में आकर्षक लगने वाला यह सिद्धान्त, कि एक "स्वतन्त्र" देश को एक स्वतन्त्र कला उत्पन्न करनी चाहिए, जो उसकी राष्ट्रीय महानता के योग्य हो, दक्षिण में नहीं उत्पन्न हुई थी।' या, जैसा ऐलेन टेट ने १९३९ में 'पार्टीजन रिव्यू' की एक परिचर्चा के लिए लिखा, केवल (उनके जैसा) आंच-लिक लेखक ही युरोप और अमरीका के सारे साहित्यिक अतीत से प्रेरणा ग्रहण कर सकता था। इसके विपरीत, 'राष्ट्रीय' लेखक 'या तो बड़ी मासूमियत से मात्र निरीक्षण की "राष्ट्रीयता" को मान लेता है (सैन्डबर्ग), या स्वयं अपने दिमाग़ से पुराकथाएँ निकाल कर अमरीका पर आरोपित करने की चेष्टा करता है (क्रेन)'।

इसी चर्चा में भाग लेते हुए 'बनावटी अमरीकीपन' का विरोध करने में वैलेस स्टीवेन्स भी टेट से न्यूनाधिक सहमत थे। इस प्रकार दक्षिणी लेखक,

बहुधा सन्देहास्पद मार्गों से होकर, एक पूर्णतः प्रौढ़ ग़ैर-अमरीकी स्थिति पर पहुँच गये थे। न्यू-इंगलैन्ड सम्बन्धी उनकी टीकाएँ उचित नहीं थीं, क्योंकि न्यू-इंगलैन्ड के युरोपीयपन में हमेशा कुछ सच्चे तत्व रहे थे। और उनमें दक्षिण को एक रोमानी जामा पहनाने की प्रवृत्ति थी। उनका कहना था कि दक्षिण के बगान-मालिक कोई अभिजात-वर्ग न होकर, 'भूस्वामी-वर्ग' थे, और यह कि उन्होंने जो मूल्य-परम्परा प्रदान की थी, अगर दक्षिण ने औद्योगीकरण स्वीकार कर लिया (जैसा वह कुछ स्थानों पर कर चुका था), तो वह नष्ट हो जाएगी। वस्तुतः, डब्ल्यू० बी० येट्स के आयरलैन्ड की भाँति, उनका दक्षिण कुछ अयथार्थ था, किन्तु इसके साथ ही— साहित्य के सन्दर्भ में — एक मूल्यवान क्षेत्र था। उसकी कोई परम्पराएँ नहीं थीं और उसके लेखक— विशेषतः कवियों के रूप में—इतना काफ़ी आत्म-विश्वास अनुभव करते थे कि अपने आंचलिक गर्व को साहित्य के सामान्य जगत में विलीन कर दें।

शायद व्यक्तियों के पहले खेतिहरवाद की चर्चा करना, जैसे आन्दोलन अपने सदस्यों की व्याख्या करता हो, भ्रामक है। खेतिहरवादी समूह में भिन्न प्रकार के लोग थे। सब की मृत्यु दक्षिण में हो, यह सम्भव है, किन्तु अभी वे सारे के सारे दक्षिण में नहीं रहते। यहाँ हम उनमें से केवल तीन को लेंगे—रैन्सम, टेट, और वॉरेन। इनमें से टेट ने खेतिहरवाद को कभी पूरी तरह स्वीकार नहीं किया और पिछले दिनों कैथोलिक मत स्वीकार करके उन्होंने एक नयी निष्ठा खोजनी चाही है। फिर भी, इन सब की रचनाओं को समझने में इनकी दक्षिणी पृष्ठभूमि सहायक होती है। इसके अतिरिक्त, यह भी प्रतीत होता है कि इस पृष्ठभूमि की चेतना ने अपने लेखन में सफ़ाई लाने में इनकी सहायता की। जॉन क्रॉवे रैन्सम ने, जिनकी आयु इनमें सबसे अधिक है, १६१६ में एक छोटी सी अकुशल पुस्तक 'पोएम्स एबॉउट गॉड' से आरम्भ किया— जिसकी किसी भी कविता को उन्होंने बाद के संग्रहों में शामिल नहीं किया। इन कविताओं में दक्षिण की विशिष्टताएँ हैं, जो पर्याप्त रूप में यथातथ्य नहीं हैं, और ऐसा सामान्यीकरण है जिसमें कुछ अधिक आलंकारिकता है। उनके सावधानी से रचित कृतित्व का बहुतांश बाद के दो संग्रहों, 'चिल्स ऐन्ड फ़ीवर' (१६२४) और 'टू जेन्टिलमेन इन बॉन्ड्स' (१६२७) में है। इनमें उन दो तत्वों का

सूक्ष्मतम सन्तुलन है जिन्हें रैन्सम ने बाद में गठन और बुनावट कहा। १६४१ में उन्होंने कहा कि, 'कविता एक तार्किक **गठन** होती है जिसकी एक **स्थानीय बुनावट** होती है।' जिस निबन्ध में यह परिभाषा दी गयी है, उसमें हम देख सकते हैं कि दक्षिणी आंचलिकता ने उन्हें एक गम्भीर अर्थमय रूपक प्रदान किया है। उनका कहना है कि 'सारतत्व सम्बन्धी अन्तर्दृष्टि' से आलोचक को यह देखना रहता है कि विशिष्टताएँ किस प्रकार बुनावट की बात हैं, और समष्टियाँ गठन की—और किस प्रकार कविता में दोनों को ही रहना चाहिए, जैसे किसी सज्जित घर में, जिसमें 'रंग, दीवार का कागज़, और कढ़े हुए पर्दे बुनावट होते हैं'। रैन्सम भड़कीले कवि नहीं हैं। लेकिन 'कढ़े हुए पर्दे' उनके चरित्र के अनुरूप है। हमें पता चल जाता है कि जिस प्रकार का घर रैन्सम के दिमाग़ में है, वह एक बीते युग का अवशेष है। उनकी कविता का सम्बन्ध बहुधा प्राचीनता से होता है—बूढ़े लोग, पुरानी इमारतें, वंश-परम्परा, मृत्यु के पुरातन रहस्य के सामने पड़े बच्चे। उनकी शब्दावली भी उसी प्रकार शिष्टतापूर्ण है ('रोजर प्रिम' प्रारम्भ में उनका उपनाम था)। उसकी समृद्धता बहुधा—जानबूझकर—पुराने ढंग की है। सम्पूर्ण प्रभाव एक खूबसूरत ढंग से सन्तुलित बुद्धि का पड़ता है, जो उनके आलोचनात्मक लेखन में भी उतना ही स्पष्ट है। वे जानते हैं कि दक्षिण एक गिरती हुई जगह है, जो कुछ रूपों में रॉबर्ट फ्रॉस्ट के न्यू-इंगलैन्ड से मिलती है। कुछ हँसकर, कुछ उदास होकर, वे उसके बारे में कहते हैं (अपनी सर्वोत्तम कविताओं में से एक, 'ऐन्टीक हार्वेस्टर्स' में)—

"पतन हमारी धरती से देखता है, वह बूढ़ी है।"

किन्तु दक्षिणी दृष्टि की थकान और कुछ असंगति के पीछे वे एक प्रेम और भक्ति देखते हैं, जो उनके लिए बड़े महत्वपूर्ण हैं, 'ऐन्टीक हार्वेस्टर्स' की अंतिम पंक्तियाँ हैं—

"सच, हमारी देवी के लिए कहा जाता है, वह बूढ़ी हो रही है।
लेकिन देखो, अगर तुम ध्यान से झाँको, उसका शरीर झुका नहीं है;
उसके सेवकों का विचार न करो जो थक गये हैं,
क्योंकि हम कुछ नहीं हैं; और अगर कोई मृत्यु की बात करे—

तो आखिर पृथ्वी की पसलियाँ एक साँस सी नाजुक टिकी हैं
अगर कहीं ईश्वर थक जाए।"

ऐलेन टेट ने, जो उतने ही सक्षम कवि हैं, इसी प्रकार दक्षिण को और दुनिया को विवेकशील और वाक्पटु तटस्थता के साथ देखा है। उन्होंने स्टोन-वाल जैकसन और जेफ़रसन डेविस की जीवनियाँ भी लिखी थीं। वे अपने वर-बाद अंचल और विगड़े राष्ट्र के बारे में खेद प्रकट करते हैं, जिसमें (उन्होंने १६२७ में 'रोम में बसे साइराक्यूज़वासी', [सिसली में एक यूनानी उपनिवेश-अफ़लातून और आर्कमिडीज के नामों से सम्बद्ध, जिसे बाद में रोम साम्राज्य ने जीत लिया—अनु० [एडमंड विल्सन के नाम 'एपिसिल' में लिखा)—

"कभी हम धरती का ज्ञान पाकर अचरज करते थे,
मेरे दोस्त। तुम जानते हो वह ज्योति कुछ ही दिन की थी।
मील के बाद मील नगर उठते हैं
जहाँ सुन्दर युवक तेज़ी से नाज के गट्ठर बाँधते थे।"

किन्तु उनका खेद अधिकांश हल्का और शास्त्रीय है। हानि हो चुकी है, बेसुरापन बढ़ता जाता है। यद्यपि अपनी सुन्दर 'ओड' में वे महासंघ के (गृह-युद्ध में दक्षिणी राज्यों का पक्ष) मृत सैनिकों को साक्षी रूप में आमन्त्रित करते हैं, किन्तु पतझड़ के उस सुनसान दृश्य में कहने के लिए कोई शब्द नहीं हैं—

"हम कहेंगे केवल पत्तियाँ
उड़ती हुई, गिरती हैं और समाप्त हो जाती हैं।"

कभी-कभी, जैसे 'एनियास ऐट वाशिंगटन' में ('दी मेडीटेरेनियन ऐन्ड अदर पोएम्स' में प्रकाशित, १६३६), झुँझलाहट या निराशा की झलक मिलती है—

"गीले दलदल में फँसे
नवें दबे हुए नगर से बाहर हजार मील दूर
मैंने ट्रॉय के बारे में सोचा, किस लिए हमने उसे निर्मित किया था।"

किन्तु उनका मँजा हुआ शहरीपन उनके बचाव के लिए आ जाता है—अगर हम एक भूतपूर्व खेतिहारवादी में शहरीपन का गुण आरोपित कर सकें। टेट की आलोचना-पुस्तकें, 'रिऐक्शनरी एसेज़' (१९३६) से लेकर 'दी फ़ोरलॉर्न डेमन' (१९५३) तक, यह प्रमाणित करती हैं कि रैन्सम की भाँति वे साहित्य के एक असाधारण रूप में संवेदनशील और विचारशील अध्येता हैं। 'जिस प्रकार की आलोचना हमारे बौद्धिक जीवन पर हावी है' (वे 'रिऐक्शनरी एसेज़' में शिकायत करते हैं) 'वह उस फ्रान्सीसी गणितज्ञ की है जिसने रेसीन की एक ट्रैजेडी पढ़ने के बाद पूछा—"इससे प्रमाणित क्या होता है?" इससे कुछ भी प्रमाणित नहीं होता। अपने गुणात्मक रूप में यह अनुभव की पूर्णता का सृजन करती है। और इसका कार्य के सामान्य रूपों से कोई सम्बन्ध नहीं है।' वे और रैन्सम अपने आलोचनात्मक विचारों में अपने को अरस्तूवादी कहते हैं, और साहित्य के अफ़लातूनी रूप उन्हें अप्रिय हैं। ये रूप उस प्रकार का आवश्यक संयोग करने में असफल रहते हैं, जिसकी टेट डोन में या एमिली डिकिन्सन में प्रशंसा करते हैं, जो 'अमूर्त्त देखती हैं, और अनुभूति सोचती हैं'। इस प्रकार, यद्यपि सर्वप्रथम उन्होंने अपने आपको क्षेत्रीय गर्व पर आधारित किया था, किन्तु उनके विचार उन्हें लोक-तत्व की नक़ल करने की ओर नहीं, वरन् विवेकपूर्ण रीति से उससे दूर ले गये। ऐसा कहा गया है कि उनके प्रतिमान 'समाजशास्त्रीय, आर्थिक, ऐतिहासिक, मनोवैज्ञानिक, या नैतिक न होकर सौन्दर्यात्मक और तत्व-दार्शनिक हैं'।

केन्टुकी के कवि-आलोचक-उपन्यासकार रॉबर्ट पेन वॉरेन के लेखन में भी कुछ ऐसी ही भावना देखी जा सकती है। किन्तु उनमें जन बोली की एक शक्ति है, और अच्छाई-बुराई की अस्पष्टता में एक मुग्ध व्यस्तता है, जो उन्हें दूसरों से अलग कर देती हैं। उनका उपन्यास 'आल दी किंग्स मेन' (१९४६) एक दक्षिणी राजनीतिज्ञ के उत्थान और पतन की कहानी है, जो हुई लॉन्ग से बहुत-कुछ मिलता है। किन्तु यह नैतिकता का एक उलझा हुआ निरूपण है, जिसमें दुष्टता और सद्गुण एक दूसरे से मिले हुए और अभिन्न हैं। ऐसा ही वॉरेन के प्रसिद्ध 'वैले ऑफ़ विली पॉट्स' में भी है, जिसका कथानक ऐल्बर्ट कामू के नाटक 'ल मालेतेंदु' से मिलता जुलता है (और जिसका ज़िक्र कामू ने

अपने उपन्यास 'ल' एट्रेन्जर' में किया है। वॉरेन की कथा में एक दक्षिणी घुमक्कड़ घर वापस आता है, जहाँ उसके माता-पिता में, उसकी हत्या कर देने के बाद, उसके प्रति प्रेम जाग्रत होता है। कामू के अस्तित्ववादी निहितार्थों के साथ वॉरेन की इस भावना की तुलना करना दिलचस्प होगा।)

किन्तु एक आलोचक के रूप में वॉरेन उतने ही यथातथ्य हैं जितनी हम कामना कर सकते हैं। उनके मित्र और सहयोगी क्लीन्थ ब्रुक्स की आलोचना और भी सटीक है। ये एक अन्य दक्षिणात्य हैं जो स्वयं तो कवि नहीं हैं, किन्तु जिन्होंने अपने कार्य काल का अधिकांश कविता की व्याख्या करने में लगाया है। 'मॉडर्न पोएट्री ऐन्ड दी ट्रैडिशन' (१९३९) और 'दी वेल रॉट अर्न' (१९४७) में उनका ध्यान मुख्यत: उन रीतियों पर है जिनसे कोई महान कविता सफल होती है। कोलरिज को उद्धृत करते हुए वे कहते हैं कि वह ऐसा करती है—

"विरोधी या अनमेल गुणों के सन्तुलन या मेल में—समानता का भिन्नता के साथ; सामान्य का विशिष्ट के साथ; विचार का बिम्ब के साथ; व्यक्ति का प्रतिनिधि के साथ; नवीनता और ताज़गी की भावना का पुरानी और परिचित वस्तुओं के साथ; असामान्य व्यवस्था वाली, भावना की एक असामान्य स्थिति।......"

यह, जैसा ब्रुक्स कहते हैं, विरोधाभासों की एक लड़ी हैं। और अपने सर्वोत्तम रूप में (जैसे तत्व-दार्शनिक कवियों में, जिनके, रैन्सम के समान, या निश्चय ही इलियट के समान, ब्रुक्स बड़े प्रशंसक हैं) कविता रूपकों के द्वारा प्रत्यक्ष विरोधाभासों में एकता ले आती है। इस अर्थ में, स्वयं कविता को, अपने देश के सन्दर्भ में अमरीकी बुद्धिजीवी का एक रूपक कहा जा सकता है। अपने अलगाव की पराकाष्ठाओं ने उसे कला का अधिकतम मूल्यांकन करने को प्रोत्साहित किया है। क्लीन्थ ब्रुक्स की 'वेल रॉट अर्न', वैलेस स्टीवेन्स की 'ऐनेक्डोट ऑफ़ दी जार' की याद दिलाती है, जिसका आरम्भ इस प्रकार है—

"मैंने टेनसी में एक घड़ा रखा,[1]
और वह गोल था, एक पहाड़ी पर।
इस पर ढीले-ढाले वन्य प्रान्त ने
पहाड़ी को घेर लिया।"

ब्रुक्स और 'नयी आलोचना' का विकास करने वाले अन्य लेखकों का कहना है कि कलाकृति का अस्तित्व नित्य प्रति के गुणों से अलग होता है। हम कभी-कभी यह नतीजा निकाल सकते हैं कि आधुनिक मनुष्य जिन पूर्णताओं को, जिन अनश्वर तत्वों को खोज रहा है, उनका अस्तित्व यहाँ माना गया है।

ब्रुक्स के शब्दों का प्रयोग करते हुए, अगर हम 'स्वयं अपने उद्देश्यों के लिए साहस-पूर्वक कविता का अधिकतम मूल्य लगा लें' तो उसका परिणाम ऐसी समीक्षा हो सकती है जो एक साथ ही अत्यधिक विस्तृत और अत्यधिक संकीर्ण हो। नयी आलोचना के प्रति कुछ अन्य आलोचकों की यही आपत्ति रही है। शायद यवोर विन्टर्स, आर० पी० ब्लैकमुर और केनेथ बर्क जैसे सूक्ष्म लेखकों द्वारा की गयी आलोचना का अत्यधिक 'औपचारिक' और साहित्य को किसी न किसी रूप में प्रभावित करने वाले अ-साहित्यिक तत्वों के प्रति अ-सहानुभूति पूर्ण होना स्वाभाविक है। न यह अमरीका का एकमात्र प्रौढ़ आलोचनात्मक कृतित्व ही है। अपने विभिन्न क्षेत्रों में, एडमन्ड विल्सन, लायनेल ट्रिलिंग, और एफ० ओ० मॅथीसन, इन सभी की शानदार देन रही है। वस्तुतः ऊँचा लक्ष्य लेकर लिखी गयी आलोचनात्मक सामग्री का परिमाण इतना अधिक हो गया है कि कुछ अमरीकियों की राय में सृजनात्मक प्रयास उसके नीचे दबे जा रहे हैं। रॉबर्ट लॉवेल (जे० आर० लॉवेल और एमी लॉवेल के सम्बन्धी) के सम्भव अपवाद को छोड़ कर, युवा कवियों में कोई भी अपने समकालीनों के बीच विशेष उभर कर सामने नहीं आया है। किन्तु यह स्थिति इंगलिस्तान के समान ही है, जहाँ प्रयोग की एक दिलचस्प अवधि के बाद, एक अवधि सुदृढ़ता की आई और फिर अनिश्चयात्मकता की। किन्तु अमरीका के पुराने कवि अभी भी सक्रिय हैं, और युवा कवि भी—रिचर्ड विल्बर, थियोडोर रोच्के, कार्ल शॅपीरो,

---

१. शायद वैन्डरबिल्ट विश्वविद्यालय के निकट ?

रैन्डल जैरेल, पॉटर वीरेक, डेलमोर श्वार्ट्ज़ आदि— जीवन्त और प्रौढ़ काव्य-रचना कर रहे हैं।

इस संक्षिप्त विवरण में ऐसा बहुतेरा आलोचनात्मक लेखन छूट गया है, जिसमें अमरीका पर विशेष आग्रह किया गया है। उदाहरण स्वरूप वॉन विक ब्रुक्स के प्रमुख व्यक्तित्व को ले सकते हैं। मानवतावादियों या खेतिहरवादियों की भाँति, उन्होंने भी परम्परा को हमेशा महत्वपूर्ण माना है। किन्तु अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में— 'वाइन ऑफ़ दी प्युरिटन्स' (१९०८), 'अमेरिकाज़ कमिंग-ऑफ़-एज' (१९१५), 'लेटर्स ऐन्ड लीडर शिप' (१९१८)—अमरीकियों से साहित्य को गम्भीरता से लेने का आग्रह करने के साथ उन्होंने बड़ी मेहनत के साथ यह भी दिखाया है कि अमरीकी साहित्य अब तक कितना बाँझ रहा है। 'दी ऑर्डियल ऑफ़ मार्क ट्वेन' (१९२०) और 'दी पिल्ग्रिमेज ऑफ़ हेनरी जेम्स' (१९२५) में मनोविश्लेषण की पद्धतियों का प्रयोग करने की चेष्टा करते हुए उन्होंने कहा कि ये लेखक कुंठाओं के कारण और अपनी स्थानीय सम्भावनाओं से पलायन करने के कारण अपने मार्ग से भटक गये। इधर उन्होंने अपनी राय कुछ बदली है, और एक प्रकार के सन्तोष पूर्ण, देशभक्त समाजवाद को अपनाया है। पाँच आकर्षक पुस्तकों में, जिन्हें उन्होंने 'मेकर्स ऐन्ड फाइन्डर्स : ए हिस्टरी ऑफ़ दी राइटर इन अमेरिका, १८००-१९१५' (१९३६-५२) का सामूहिक नाम दिया है, उन्होंने प्रतिभा और आकांक्षाओं से भरे हुए देश का चित्रण किया है। शुरू के खंडों में वॉन विक ब्रुक्स सर्वाधिक सफल हुए हैं। बाद में तो मंच पर 'बनाने और पाने वालों' की भीड़ लग गयी है। पाँचों ही पुस्तकों में, अज्ञात प्रसंगों को प्रकाश में लाने की कुछ वैसी ही रोचकता है, जैसी, मिसाल के लिए, डी इज़राएली की पुस्तक 'क्युरियॉसिटीज़ ऑफ़ लिटरेचर' में। किन्तु अन्तिम खंड १९१५ पर आकर बड़े कटु स्वर में समाप्त होता है। इससे हम समझ सकते हैं कि जेम्स टी० फ़ैरेल ने जिसे 'संकीर्ण-बुद्धियों का संघ' कहा है, उसमें आर्चिबॅल्ड मैक्लीश के साथ वे ब्रुक्स का नाम क्यों जोड़ते हैं।

सब मिला कर, कविता और आलोचना में, तथा ऐतिहासिक और अन्य प्रकार के अध्ययन में भी, अमरीका की उपलब्धि असाधारण रूप में प्रभावी

रही है।[1] आम तौर पर हम अमरीकी साहित्य की चर्चा बहुत अधिक केवल कथा-साहित्य के सन्दर्भ में करते हैं और बहुधा उपन्यास और कहानी से ही यह सामान्य परिणाम निकाल लेते हैं कि सारा ही अमरीकी लेखन उसी प्रकार आवेशपूर्ण, क्रियाशील और अबौद्धिक है। अन्य क्षेत्रों में बहुतेरे प्रतिभा-सम्पन्न अमरीकियों के कृतित्व पर नज़र डालें तो हम शीघ्र ही देख लेंगे कि उनकी तटस्थता ने उन्हें कितना लाभान्वित किया है।

१. इतिहासकारों और साहित्यिकों में हम इन लोगों का जिक्र कर सकते हैं—चार्ल्स ए० बीयर्ड, कार्ल एल० बेकर, डगलस एस० फ्रीमैन (रॉबर्ट ई० ली और जॉर्ज वाशिंगटन की जीवनियाँ), आर्थर ओ० लवजॉय ('दी ग्रेट चेन ऑफ़ बीइंग' १९३६), जॉन एल० लॉवेस ('दी रोड टु एक्सानाडू' १९२७), ल्युइस मम्फ़ोर्ड ('टेक्निक्स ऐन्ड सिविलिज़ेशन' १९३४, 'दी कल्चर ऑफ़ सिटीज,' १९३८, तथा अन्य कई महत्वपूर्ण रचनाएँ), जेम्स जी० रैन्डल (अब्राहम लिंकन सम्बन्धी अध्ययन), और हेनरी ओ० टेलर ('दी मेडीवलमाइन्ड', १९११)।

अध्याय १२

अमरीकी लेखक का उत्तराधिकार

जैसा पिछले तीन अध्यायों से कुछ पता चल सकता है, इस समय अमरीकी साहित्य में सम्भावनापूर्ण प्रवृत्तियाँ बहुत कम दिखाई देती हैं। युद्ध काल में, प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप में लेखक युद्ध से सम्बद्ध हो गया था। युद्धोत्तरकाल असंतोषपूर्ण रहा है, इसका अपना कोई आकार नहीं रहा। यह शान्तिकाल नहीं तनाव का काल है। किन्तु, १९३० के बाद के दशक के विपरीत, यह समृद्धि और सैद्धान्तिक अनुकरणशीलता का काल है। यह निकट अतीत से भी कटा हुआ प्रतीत होता है। १९४३ के उत्साह, १९५३ के उत्साहों से बहुत दूर प्रतीत होते हैं, जब कि १९३३ के उत्साहों में तो असम्भाव्यता की एक अप्रिय सी गन्ध आ गयी है। कभी निर्दोष समझे जाने वाले उत्साहों की—विशेषतः सोवियत रूस के प्रति—ख़तरनाक या मूर्खतापूर्ण भूलों के रूप में पुनः व्याख्या की गयी है। पेशेवर देशभक्त ग़ैर-अमरीकी कार्यवाहियों की निन्दा करते हैं, और अमरीकी उदारवादी अमरीका-विरोध के सम्बन्ध में चिन्तापूर्ण लेख लिखते हैं। सांस्कृतिक प्रश्न, राजनीतिक प्रश्नों के साथ उलझ गये हैं। कॉटन मेथर के समय का औपनिवेशिक दृश्य या एमर्सन की प्रान्तीय रुचियाँ, महत्वहीन काल कह कर दूर फेंक दिये गये प्रतीत होते हैं—इतिहास की अग्रभूमि में आये पागल अहंकार ने उन्हें बौना बना दिया है।

निश्चय ही, ये कठिनाइयाँ अकेले अमरीका की ही नहीं हैं। सांस्कृतिक दृष्टि से युरोप की स्थिति कुछ बेहतर भले ही हो, उसका राजनीतिक और आर्थिक ढाँचा बुरी तरह हिल गया है। और वस्तुतः, उसके लेखकों-कवियों, उपन्यासकारों और नाटककारों—ने, अमरीका के लेखकों से अधिक इसके कोई चिन्ह नहीं दिखाए हैं कि उनके पास कहने को कोई नई बात है या उसे कहने का कोई प्रभावकारी ढंग है। अतः वर्तमान अमरीकी साहित्य में महानता के अभाव का कारण अमरीका की विशिष्ट स्थितियों में ही देखने से हमें सावधान

रहना चाहिए। उदाहरण के लिए, अगर अमरीकी उपन्यास उतना ही कठोर और विषाक्त है जितना कुछ अंग्रेज़ आलोचक कहते हैं, तो हम इंगलिस्तानी उपन्यास के बारे में क्या सोचें जो अमरीकी आलोचकों के अनुसार (और हमारे अपने आलोचकों के अनुसार भी) बहुधा आडम्बरपूर्ण और शिथिल होता है ?

बात यह है कि पहले की भाँति अब भी, विचारों का सामान्य वातावरण अमरीका में भी वही है जो युरोप में, लेकिन विशिष्ट बातों में भिन्नता है। अतीत के हमसे बहुत दूर प्रतीत होने पर भी, ये विशिष्टताएँ आमतौर पर इतिहास का अंग है। इस प्रकार, राष्ट्रीय साहित्य के लिए अमरीका की आकांक्षा का, जिस पर प्रारम्भिक अध्यायों में ज़ोर दिया गया है, अब भी कुछ प्रभाव है। अब यह कोई निर्णायक प्रश्न नहीं रहा। कविता में, और अधिकांश अमरीकी आलोचनात्मक लेखन में, समस्या न्यूनाधिक हल हो गयी है। किन्तु यह प्रश्न इधर-उधर अब भी उठता रहता है। लेखकों पर अमरीकीपन की एक कसौटी, कभी-कभी लेखकों द्वारा ही, लागू की जाती है। वर्नन एल० पैरिंगटन की पुस्तक 'मेन करेन्टस इन अमेरिकन थॉट' शायद अब भी अमरीकी साहित्य का सबसे प्रभावशाली विवरण है। किन्तु उसके लेखक ने साहित्य की जो कसौटियाँ रखी हैं, वे बड़ी हद तक सामाजिक और बौद्धिक कसौटियाँ हैं—अमरीकी स्थिति के प्रति निष्ठा, विचारों में रुचि, उग्रतावादी, जेफ़रसनी सिद्धान्तों की अनुकूल (या अन्य) प्रतिक्रिया। पैरिंगटन उसे गम्भीरतापूर्वक लें, इसके लिए साहित्य का इन दृष्टियों से सार्थक होना जरूरी है। अपनी पुस्तक के दूसरे खंड की भूमिका में (१९२६) उन्होंने लिखा है, 'कलात्मक निर्णयों की ओर मैंने अधिक ध्यान नहीं दिया'। किन्तु कलात्मक निर्णय उसमें निहित हैं। हेनरी जेम्स के समान, जो लोग उनके चौखटे में नहीं आते, उन्हें वे थोड़े में ही खतम कर देते हैं। पैरिंगटन की तुलना में वॉन विक ब्रुक्स साहित्यिक अधिक हैं, बौद्धिक इतिहासकार कम, किन्तु वे भी कुछ ऐसी ही कसौटियों से निर्देशित होते हैं। वे भी हेनरी जेम्स और अन्य ऐसे लेखकों के प्रति, जो उनकी इच्छा के अनुकूल 'देशी' नहीं हैं, बड़े कठोर हैं।

अमरीकी अद्वितीयता का यह आग्रह समझा तो जा सकता है, किन्तु इसके परिणाम दुर्भाग्यपूर्ण रहे हैं। आलोचनात्मक और सृजनात्मक, दोनों प्रकार के

लेखन में, इसके फलस्वरूप प्रश्नों का रूप निरन्तर विकृत हुआ है और उनका अति-सरलीकरण किया गया है। उदाहरण के लिए, साहित्यिक और बौद्धिक इतिहासकारों ने तुलनात्मक पद्धतियों का अधिक उपयोग नहीं किया। संस्थाओं के बीजाणु सिद्धान्त ने युरोप के पूर्व-अनुभवों के सन्दर्भ में अमरीकी अनुभव की व्याख्या की। किन्तु इसने स्थानीय तत्वों के महत्व को नहीं समझा। १८९० तक फ्रेडरिक जैकसन टर्नर का सीमा सिद्धान्त इसका स्थान ले रहा था। इसने युरोपीय तत्वों का अवमूल्यन करके विपरीत दिशा में भूल की। और, अभी तक किसी अमरीकी ने **अमरीकी भाषा** का सन्तोषजनक अध्ययन नहीं किया है। इसी नाम की मेन्केन की पुस्तक, परिशिष्टों सहित, एक आकर्षक, संक्षिप्त विवेचन है, किन्तु अंग्रेजी शैली से अमरीकी शैली का जन्म और अलग विकास नहीं दिखाती। इसे तुलनात्मक रीति से करना होगा। और तब भी, अगर उसमें 'स्थानीय' झुकाव रहा, तो ऐसा अध्ययन इस तथ्य से ग़लत नतीजे निकाल सकता है कि अनौपचारिक अमरीकी भाषा के साथ, एक अर्द्ध-अंग्रेज़ी शिष्ट शैली का सह-अस्तित्व आज भी है।

कोई कारण नहीं है कि ऐसा न हो। किन्तु संयुक्त राज्य में शिष्ट सम्भाषण सामाजिक दम्भ और बौद्धिक संकीर्णता से जुड़ा रहा है। ऐसा नहीं है कि युरोप की तुलना में अमरीका में बुद्धिजीवियों का अनुपात कम हो। वस्तुतः चित्र और मूर्त्तियाँ बनाने वाले, उपन्यास प्रकाशित करने और कविताएँ लिखने वाले अमरीकियों का अनुपात युरोपवासियों की अपेक्षा शायद ज़्यादा हो। कारण यह है कि, जैसा टॉक्युविले ने एक शताब्दी से ऊपर हुए कहा था, लोकतान्त्रिक अमरीका ऐसे बहुसंख्यक लेखक उत्पन्न करता प्रतीत होता था, जो मध्यम श्रेणी में उच्च स्तर प्राप्त कर लेते थे, लेकिन प्रथम कोटि के बहुत कम। इसके अतिरिक्त, अमरीकी बुद्धिजीवियों की संख्या चाहे अपेक्षतया अधिक हो, उनका दृष्टिकोण युरोप की अपेक्षा अधिक प्रतिरक्षात्मक है, और सार्वजनिक जीवन से उनका सम्बन्ध और भी कम है। दुर्लभ अपवादों को छोड़ कर, वे अमरीकी संसद में नहीं मिलते। उनमें से कुछ, ऐसे कार्य करते हैं, जिनका लेखन से दूर का सम्बन्ध है, जैसे लोकप्रिय पत्रिकाएं, रेडियो कार्यक्रम, हॉलीवुड, विज्ञापन एजेन्सियाँ आदि। लेकिन इन क्षेत्रों में उनका कार्य अनिवार्यतः सीमित रहता है।

वे लोगों का मनोरंजन या कल्याण कर सकते हैं, लेकिन वे पेशेवर लेखकों के रूप में एक दूसरे को सम्बोधित नहीं करते। विश्वविद्यालयों में, या 'पार्टीज़न रिव्यू', 'केनियन रिव्यू' और 'हडसन रिव्यू' जैसी पत्रिकाओं के माध्यम से उन्हें इसके बहुतेरे अवसर मिलते हैं। किन्तु चाहे वे जनता को सम्बोधित कर रहे हों या एक-दूसरे को, उनकी स्थिति कुछ अस्वाभाविक रहती है। अपने युरोपीय सहयोगियों से अधिक, वे जनता से एकरूप होने की आवश्यकता अनुभव करते हैं। इससे कुछ अमरीकी बुद्धिजीवियों, विशेषतः उपन्यासकारों, में मिलने वाले, वेषभूषा, बातचीत और शैली के सामान्य लोगों जैसे वेढंगेपन को समझने में सहायता मिलती है। अमरीकी उपन्यास में एक प्रकार का सम्प्रदाय सा है जिसे फ़िलिप राव और अन्य आलोचकों ने 'अनुभव' कहा है— बहुधा हिंसात्मक अनुभव। हेमिंग्वे, एर्सकाइन काल्डवेल, रेमॉन्ड चैन्डलर या डैशिएल हैमेट और अन्य अपराध-लेखकों में, या पिछले दिनों के ऐसे लोकप्रिय उपन्यासों में, जैसे नॉर्मन मेलर का 'दी नेकेड ऐन्ड दी डेड', (१९४८) या जेम्स जोन्स का 'फ्रॉम हीयर टु एर्टनिटी' (१९५१), हमें ऐसा कुछ मिलता है जिसे बहुतेरे युरोपीय लोग भय और आतंक का या व्यवहार में निहित उद्देश्यों के बजाए, घटनाओं और सतहों का अनावश्यक रूप में विस्तृत वर्णन समझते हैं। रेमॉन्ड चैन्डलर का प्राइवेट जासूस, फ़िलिप मार्लो, 'दी बिग स्लीप' में कहता है कि 'तैंतीस वर्ष का हूँ, कभी कॉलेज गया था और अगर इसकी माँग हो तो अब भी अंग्रेज़ी बोल सकता हूँ। मेरे व्यवसाय में इसकी बहुत माँग नहीं है।' न इसकी माँग बहुसंख्यक अन्य अमरीकी उपन्यासों में ही है, जिनका, जैसा फ़िलिप राव ने कहा है, विचारों से बहुत ही कम सम्बन्ध है।

किन्तु ऐसे समकालीन अमरीकी उपन्यास और कहानियाँ बहुतेरी हैं, जिन पर यह बात लागू नहीं होती। इन्हें मोटे तौर पर ऐसी रचनाएँ कही जा सकती हैं जिनमें बुद्धिजीवी एक दूसरे को सम्बोधित करते हैं। इस कोटि में आने वाली कुछ रचनाएँ हैं— लायनेल ट्रिलिंग का प्रशंसनीय रूप में बुद्धिपूर्ण 'दी मिडिल ऑफ़ दी जर्नी' (१९४७); मेरी मैकार्थी की चिढ़ उत्पन्न करने की हद तक चतुर रचनाएँ; डेल्मोर श्वार्ट्ज़ और सॉल बेलो का पीड़ामय, सूक्ष्म दृष्टि वाला यहूदी लेखन; कार्सन मैक्कुलर्स की समृद्ध दक्षिणी उलझनें; गोरे विडाल और

फ्रेडरिक ब्यूश्नर का सुसज्जित, शिष्ट गद्य। आम तौर पर, ऊपर उल्लिखित पत्रिकाओं की भाँति, उनमें कुछ अनुर्वरता है, व्याख्या और अन्तर्मुखी दृष्टि का आधिक्य है।

फिर, अन्य उपन्यास हैं जिन्हें पूरी तरह न अनुभव के उपन्यास कहा जा सकता है, न संवेदना के। इनमें हम जेम्स गूल्ड कोज़ेन्स की सक्षम रचनाओं को या इर्विन शॉ और मर्ल मिलर के 'उदारवादी' उपन्यासों को या शायद जॉन स्टीनबेक के 'ईस्ट ऑफ़ इडेन' (१९५२) को भी गिन सकते हैं। इनमें से कुछ को पढ़ कर यह विचार उत्पन्न होता है कि अगर हॉथॉर्न के समय अमरीकी समाज उपन्यासकार की दृष्टि से पर्याप्त उलझा हुआ नहीं था, तो हमारे युग में शायद यह अत्यधिक उलझा हुआ है। अब यह एक भिन्न-स्तरीय समाज नहीं है, जिसके बारे में लेखक इंगलिस्तान के समाज की तरह लिख सके, वरन् जातीय और सांस्कृतिक विभाजन-रेखाएँ इसे ऊपर-नीचे काटती हैं। फलस्वरूप, उपन्यासकार को अत्यधिक व्यापक क्षेत्र अपनाने का, और किसी को नाराज़ न करने वाली अत्यधिक चतुराई दिखाने का (अथवा, इस आधार पर कि सबके साथ अशिष्टता, किसी के प्रति भी अशिष्टता नहीं रह जाती, तीखे होने का) लोभ होता है। इस प्रकार, जहाँ युद्ध-सम्बन्धी किसी इंगलिस्तानी उपन्यास का काम चार या पाँच प्रकार के पात्रों से चल जाता है (भद्र-पुरुष, अस्थायी भद्र-पुरुष, किसान, नगरवासी आदि), वहाँ उसी कोटि के अमरीकी उपन्यास में एक प्रोटेस्टेन्ट, एक कैथोलिक, एक यहूदी, एक नीग्रो, एक गोरा दक्षिणी, एक इटालवी, एक फ़िलिपीन वासी (या जापानी या प्युर्टो-रिको वासी) आदि को रखना अनिवार्य प्रतीत होता है—और इस सूची को बिना किसी कठिनाई के बढ़ाया जा सकता है।

दूसरे शब्दों में, अमरीकी समाज अब भी प्रवाह में है, किन्तु उसका रूप निश्चित है। यही बात अमरीकी-विचार-दर्शन के साथ भी है। परिवर्त्तन, भविष्य, अमरीकी सपना, यह अब भी एक तत्व है, लेकिन इसकी गत्यात्मक शक्ति अब बहुत-कुछ समाप्त हो चुकी है। सपने को कभी-कभी उदास स्वर में, पुरानी याद के रूप में चित्रित किया जाता है। ए० बी० गथरी के 'दी बिग स्काई' (१९४७) और 'दी वे वेस्ट' (१९४९), रॉस लॉकरिज के 'रेनट्री

काउन्टी' (१९४८) और सिन्क्लेयर ल्युइस के 'दी गॉड-सीकर' (१९४९) में और अन्य कितने ही उपन्यासों में, सीमान्त का एक नकली खेल-सा प्रस्तुत किया गया है। कॉनेस्टोगा की घोड़ागाड़ियाँ फिर चलती हैं, घास के मैदानों की भूमि तोड़ी जाती है, आदिवासी दूर नहीं हैं, तूफ़ानी चरित्र की, विशाल-वक्षी नायिका अपने नायक से कहीं जंगल में मिलेगी। प्रकाशकीय विज्ञापनों[1] से पता चलता है कि वे बड़े कठोर, रक्तिम, सबल दिन थे। सर्वश्रेष्ठ अमरीकी उपन्यासकारों में से कोई भी इस प्रकार अपने को दिलासा नहीं दे रहा है, किन्तु ऐतिहासिक महाग्रन्थ का प्रचलन अमरीका की अनिश्चयात्मकता के संदर्भ में अर्थमय है।

इस सन्दर्भ में, शायद अमरीकी हास्य लेखन में आया तत्कालीन ह्रास भी अर्थमय है। यद्यपि जेम्स थर्बर और उनके समकालीन कुछ हास्य-लेखक अब भी जीवित हैं, किन्तु अमरीकी हास्य का उछाह कुछ कम हो गया है। यहाँ भी, किसी को नाराज़ न करने की प्रवृत्ति कुछ हद तक दोषी हो सकती है। कई विनोदपूर्ण अमरीकी लेखक हैं, लेकिन क्या उनमें से कोई '१७७६ ऐन्ड आल दैट' जैसी रचना लिख सकता है? बिल नाइ ने १८९४ में कोशिश की थी, जब आदिवासी, नीग्रो, और विदेशों में जन्म लेने वाले आप्रवासी वाग्बाणों के स्वीकृत लक्ष्य अभी थे। किन्तु आज उनकी 'कॉमिक हिस्टरी' को पढ़ने पर झिझक उत्पन्न होती है, और उनके कई प्रसंग अब उस समय से कहीं ज़्यादा उलझ गये हैं। हम फिर अमरीकी समाज और उसमें गठन के अभाव की समस्या पर आ जाते हैं। कुछ अमरीकी कथा-साहित्य की हिंसात्मकता में सामाजिक सम्बन्धों का नकार निहित है। शायद वास्तविक क्रूरता और गन्दी भाषा से अधिक यह अन्तर्निहित नकार है, जिससे अंग्रेज पाठक को धक्का लगता है (और जो फ्रांसीसियों को आकर्षक लगता है, जिनका अपना समाज ठोस नहीं है। फ्रान्स में गठन का अभाव मुख्यतः सैद्धान्तिक होने के कारण बौद्धिक प्रयास को प्रोत्साहित करता है। अमरीका में यह मूलतः जातीय और भौगोलिक होने के कारण ऐसा नहीं करता।) अपराध सम्बन्धी और जासूसी लेखन में अमरीका की प्रमुखता को इस सन्दर्भ में समझा जा सकता है। अपराध सम्बन्धी उपन्यास केवल सतहों

१. एक ऐसा विज्ञापन एक ऐतिहासिक उपन्यास के बारे में एक समीक्षक को उद्धृत करता है, 'एक प्रथम उपन्यास जिससे आपको काफ़ी गर्व होगा कि आप अमरीकी हैं' (१९५३)।

पर चलेता है। इसका विचार-दर्शनों से कोई सम्बन्ध नहीं होता, न वास्तव में जीवन और मृत्यु और मनुष्य की अन्य उलझी हुई समस्याओं से होता है। अतः उसे किसी की नाराज़ी का ध्यान रखने की आवश्यकता नहीं होती। वह अमरीकी स्थिति का अच्छा इस्तेमाल कर सकता है, और अमरीकी कंठ का वहुत ही अच्छा। और जव नायक अपनी जाँच समाप्त कर लेता है तो वह समाज से उतना ही अलग रहता है जितना नैटी वम्पो।

वास्तव में, युरोपवासियों के लिए अमरीकी समाज को सूक्ष्मता और आकर्षण से रहित समझ लेना आसान है। उनके लिए अमरीकी लेखक की कल्पना हैमेट या चैन्डलर के किसी उपन्यास के नायक से मिलते-जुलते, शरावी, एकाकी प्राणी के रूप में करना भी उतना ही आसान है; या धन द्वारा भ्रष्ट किये गये व्यक्ति के रूप में— वड़ी पत्रिकाओं द्वारा दी जाने वाली ऊँची रक़में, हॉलीवुड में मिलने वाले अविश्वसनीय वेतन; या फिर, पक्की सड़कों के जंगल के एक कुंठाग्रस्त शिकार के रूप में। दूसरी ओर, अमरीकी लेखक के सही रूप को देख पाना युरोपीय लोगों के लिए वहुत कठिन है। इसलिए, कि इन भ्रामक धारणाओं के पीछे कुछ सत्य है, और अग्र-गामी अमरीकी पत्रिकाओं में ऐसे वहुतेरे लेख रहते हैं, जिनसे किसी अनजान विदेशी को ऐसा लग सकता है (जो यह नहीं समझता कि आत्म-तुष्टि से वढ़ कर अगर कोई अमरीकी रोग है, तो वह आत्म-आलोचना का है) कि सारे अमरीकी वुद्धिजीवी सहलैंगिक यौनाचार करने वाले, या शरावी, या दलित अल्पसंख्यक समुदायों के सदस्य हैं। इस प्रकार, वेन हेश्ट के समान कुछ लेखक, कठोर-पुरुष के उस अभिनय के साथ अव भी चिपके हुए हैं, जिसे उन्होंने पत्रकार के रूप में अपनाया था। 'कसमों और यथार्थों' से भरे हेश्ट और चार्ल्स मैकआर्थर के एक लोकप्रिय नाटक 'फ्रन्ट पेज' (१६२८) को लिखते हुए उसके लेखकों को आभास हुआ कि 'हम नाटककार या वुद्धिजीवी उतने नहीं हैं, जितने निर्वासित संवाददाता'। फिर, ऐसे भी लेखक हैं (स्कॉट फ़िट्ज़जेराल्ड, क्लिफ़ोर्ड ऑडेट्स, हैरी व्राउन, और स्वयं हेश्ट) जिनकी प्रतिभा हॉलीवुड या 'एस्क्वायर' पत्रिका के क्षेत्र में आने पर घटती प्रतीत हुई, गो इस मामले में कारण और परिणाम का अन्तर समझ पाना कठिन है। अमरीकी लेखकों में वहुधा प्रतिभा आरम्भ में वहुत अधिक दिखाई पड़ी है, और फिर समाप्त हो गयी है। सम्भव है कि सम्बन्धित लेखकों

के लिए सफलता का बोझ बहुत अधिक हो गया हो। किन्तु ऐसे मामलों में कई कारण सम्बद्ध होते हैं। 'व्यावसायिकता' असफलता का एक सहायक कारण हो सकती है, किन्तु, उदाहरण के लिए, उनकी प्रारम्भिक गतिशीलता से, उसका कोई सम्बन्ध नहीं होता। इस गतिशीलता के मूल में चाहे कोई अनिवार्य राष्ट्रीय विशिष्टता होती हो, किन्तु उसकी प्रेरणा आर्थिक नहीं होती। समाज-शास्त्री जिस 'नकदी के सम्बन्ध' की बात करते हैं, वह अमरीकी लेखन के स्वर को प्रभावित अवश्य करता है, जैसे प्रकाशन या नाट्य-प्रदर्शन के ऊँचे खर्च उपन्यासकार या नाटककार को प्रभावित करते हैं, क्योंकि वह जानता है कि परम्परानुकूल रचना के स्वीकृत हो जाने की सम्भावना अधिक होगी। इसी प्रकार, हॉलीवुड अप्रत्यक्ष रीति से लेखक को प्रभावित करता है। चलचित्रों का शिल्प बहुधा अनजाने ही उसकी रचनाओं में आ जाता है। और इसका ज्ञान होने पर, हॉलीवुड को दिमाग़ में रख कर लिखना, स्वभावतः अगला क़दम होता है। या उसकी रचनाओं में अन्य रीतियों से छिछली चतुराई आ सकती है। 'सृजनात्मक लेखन' के जो पाठ्य-क्रम सारे अमरीका में चलाए जाते हैं, उनके पक्ष में बहुत कुछ कहा जा सकता है, किन्तु उनका एक प्रभाव शायद ऐसे कु शल, बँधे हुए लेखन को प्रोत्साहित करना होता है, जो अनिवार्य ही दूस दर्जे का होता है। विज्ञापन के गद्य का सामान्य प्रभाव और भी बुरा पड़ता है, जिसमें चतुर, चिकनी शब्दावली का मूल्य बहुत अधिक आँका जाता है, और जो उच्च-बुद्धि वालों को भी भ्रष्ट कर सकता है। उदाहरण के लिए, पिछले दिनों एक समीक्षक ने (जो प्रिन्सीटन में प्रोफ़ेसर भी हैं) एक उपदेश-पुस्तक को 'प्रोटीन में समृद्ध' कहा, जैसे वे किसी के पनीर की प्रशंसा कर रहे हों।

किन्तु अमरीका के बारे में ये आलोचनाएँ सच होते हुए भी, कुछ ऐसा है कि सत्य नहीं हैं। पहली बात तो यह है कि युरोप के सम्बन्ध में, आत्म-विश्वास प्राप्त करने का जो महान लाभ अमरीकी बुद्धिजीवी को हुआ है, उसकी ये उपेक्षा करती हैं। उपन्यासकार, आलोचक, कवि, नाटककार या कलाकार, इनके पीछे अमरीकी उपलब्धियों की काफ़ी बड़ी मात्रा है। कुछ युरोपवासियों को यह समझाना कठिन होता है, क्योंकि जिन व्यक्तियों या आन्दोलनों की चर्चा की जाती है, उनके नाम भी उन्होंने नहीं सुने होते, और वे यह नतीजा निकाल

लेते हैं कि जो कुछ उनके लिए अपरिचित है, वह महत्वहीन भी होगा। किन्तु अमरीकियों के लिए वह महत्वपूर्ण है। वह शायद कुछ संकीर्ण रूप में, किन्तु निश्चय ही आश्वासनदायक रूप में इनसे शक्ति और सुरक्षा प्राप्त करता है। आंचलिकता के विचार का भावनात्मक आकर्षण कुछ कम हो गया है, किन्तु अमरीकी लेखक जिस क्षेत्र को अपने रहने के लिए चुनता है, आम तौर पर वह उसे बहुत प्रिय होता है। न्यू-यॉर्क जाने वाले युरोपीय लोग बहुधा उसे देख कर निराशा और नापसन्दगी ज़ाहिर करते हैं। सम्भवतः वे नगर के असंख्य नागरिकों में से किसी से बात नहीं करते, जिनका विश्वास है कि वह संसार का सबसे अधिक सहानुभूतिपूर्ण शहर है— इस भावना को 'न्यू-यॉर्कर' के लेखक ई० बी० व्हाइट ने बड़े सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है। लंदन की भाँति न्यू-यॉर्क भी अपने देश की बौद्धिक राजधानी है। किन्तु शिकागो और सान-फ्रान्सिस्को जैसे अन्य शहरों (या ऐसे नगर जैसे फॉकनर का ऑक्सफ़ोर्ड, मिसीसिपी) के लेखकों का लगाव अपनी स्थितियों के प्रति कम नहीं है, जहाँ कालेज और विश्व-विद्यालय बहुधा सुखद समुदायों का निर्माण करते हैं। फ़िल्म-उद्योग भी अब पहले जैसा शरण-स्थल नहीं रह गया। उसे कठिन समय का सामना करना पड़ रहा है। लेखक और अभिनेता, दोनों में ही प्रवृत्ति हॉलीवुड की ओर नहीं, उससे दूर जाने की ओर है।

अतः, अगर बहुतेरे अमरीकी लेखक अपनी सभ्यता से कुछ अलगाव का अनुभव करते हैं, और अपनी जड़ें खोजते हैं, तो इसका यह अर्थ नहीं कि उनकी कोई जड़ें हैं ही नहीं, या कि उनकी स्थिति असम्भव है। उनकी स्थिति अपने युरोपीय सहयोगियों से अच्छी भी है और बुरी भी। उनकी प्रतिष्ठा और भी कम है, तथा उनकी सामग्री ऐसी है जिसका उपयोग करना शायद कुछ और कठिन है। फिर भी, जहाँ तक शीघ्र मान्यता और प्रकाशन प्राप्त करने का, या पाठकों का समर्थन पाने का सवाल है, होनहार, युवा अमरीकी लेखक को अपने समकालीन अंग्रेज़ लेखक की अपेक्षा अधिक अवसर उपलब्ध हैं। उसके लिए अधिक पत्रिकाएँ खुली हैं, अधिक वृत्तियाँ, अधिक आंशिक-समय के कार्य, और यात्रा करने के अधिक अवसर उपलब्ध हैं। जहाँ तक इसका प्रश्न है कि वह किसके बारे में लिखता है और कैसे लिखता है, अमरीकी लेखक के लिए परेशान होने का कोई गम्भीर कारण नहीं। चाहे कवि हो, नाटककार या उप-

न्यासकार, अभिव्यक्ति के पर्याप्त साधनों पर उसका नियन्त्रण है। इस सम्बन्ध में, कोई सन्देह नहीं कि अमरीका वयस्क हो गया है। किन्तु वयस्क होने की प्रक्रिया उसे एक ऐसे स्थान पर ले आयी है जहाँ उसके सामान्य विश्वास धुँधले और अनाश्वस्त हैं, जब कि अमरीका के विचार-सूत्र डगमगाते और बदलते हैं। एमर्सन और व्हिटमैन के काल में बड़े आत्म-विश्वास के साथ स्वीकृत, परम्परानुकूल, आशापूर्ण उग्रतावाद, हॉथॉर्न और मेल्विले द्वारा व्यक्त शंकाओं के बावजूद सशक्त बना रहा। 'मुलम्मे के युग' के असन्तोषों के बाद—जैसा हमें पाठ्य-पुस्तकों से पता चलता है—'प्रगतिशील युग' में सुधारात्मक क़दम उठाये गये। बेचैनी भरे 'जाज़ युग' में भी (प्रचलित वर्णनात्मक शीर्षकों को ही ज़ारी रखें) लेखक को बहुतेरी राहतें उपलब्ध थीं, और उसके बाद 'महान मन्दी का युग' भी एक सृजनपूर्ण काल था, जब लेखक एकता की एक आश्वासनपूर्ण भावना के साथ अपने चारों ओर प्रहार करता था, अपने देश की भर्त्सना करते हुए भी उसे प्यार करता था। किन्तु युद्ध और युद्धोत्तर काल के वर्षों में किसी सृजनात्मक सन्दर्भ का अभाव रहा है। कुछ ऐसा हुआ है कि देश प्रेम जैसे कुछ अत्यधिक अनिवार्य बन गया है, जबकि उसका पुराना आधार—यह विश्वास कि अमरीकी लोग ईश्वर के विशेष चुने हुए लोग हैं—अब दृढ़ नहीं रहा। युरोप और उसके प्रचार के प्रति अब भी सन्देह से भरे, अमरीकी लोग विश्व का नेतृत्व करने की स्थिति में जैसे ज़बरदस्ती ढकेल दिये गये—और यहाँ, इतने दिनों से लड़कों की सी लापरवाही का अभिनय करते रहने के बाद, वे शायद वयस्क होना चाहते नहीं थे। एक रूप में, यह कुछ ऐसा ही था जैसे हमेशा विरोध-पक्ष में रहने वाला कोई दल अचानक सत्तारूढ़ हो जाए, इतने अचानक कि शपथ लेने के लिए उपयुक्त कपड़े किराये पर लेने पड़ें। और जब कि साधारण लोग स्वतन्त्रता और व्यक्तिवाद की प्रशंसा के भाषण सुन रहे थे देश के इतिहासकार और अर्थशास्त्री कहने लगे कि ये मुख्यतः पूँजीवाद पर निर्भर हैं, जिसे अमरीकियों ने अरुचि से देखना सीख लिया था। देश के समाज-वैज्ञानिक अमरीका की 'एकाकी भीड़' ('लोन्ली क्राउड') और उसके 'स्वतन्त्रता से पलायन' ('एस्केप फ्रॉम फ्रीडम') पर चिन्तित होने लगे। उसके सर्व प्रसिद्ध धर्मशास्त्रियों में से एक, रीनहोल्ड नीबुर ने अन्तर्निहित 'अमरीकी इतिहास के व्यंग्य' ('आय-

रनी आफ़ अमेरिकन हिस्टरी') का विवेचन किया। अन्य लेखकों और टीका-कारों ने हर बात के लिए अमरीकी बुद्धिजीवी को दोषी ठहराया। स्वयं बुद्धि-जीवी में प्रवृत्ति आयी कि वह जनमत के सामने घुटने टेक कर दया की भीख माँगें और पिछली ग़लतियों के लिए क्षमा-याचना करे।

ऐसी उलझनों के बीच, लेखक यह नहीं जान सका है कि वह कहाँ खड़ा है। बुद्धिजीवियों में परम्परावाद के विभिन्न रूपों की ओर मुड़ने की एक सामान्य प्रवृत्ति आयी है। लेकिन संयुक्तराज्य में यह प्रवृत्ति न स्पष्ट है और न सर्वव्यापी है। बर्क की प्रशंसा और रूसो का परित्याग करना तो ठीक है, लेकिन अमरीकी जब मुड़ कर स्वयं अपने इतिहास को देखते हैं, तो ऐसे अनुदारवादी नेता उन्हें बहुत कम नज़र आते हैं जिनकी वे बेहिचक प्रशंसा कर सकें। अले-क्ज़ेन्डर हैमिल्टन की अपेक्षा इस समय जेफ़रसन कहीं अधिक एक आदर्श पात्र हैं। दक्षिण के बाहर, बहुत से लोग जॉन सी० कैलहून के सिद्धान्तों को ग्रहण करने के लिए तैयार नहीं होंगे। और कैलहून के युग के बाद (उनकी मृत्यु १८५० में हुई थी) यश का अनुदारवादी उम्मीदवार कौन है?

साहित्यिक सन्दर्भ में, लेखक की प्रतिक्रियाओं में वर्तमान बौद्धिक अस्थिरता प्रतिबिम्बित हुई है। आशावादिता के उपदेश अधिक हैं, उदाहरण कम। और जो उदाहरण हैं भी, उनमें एमर्सन या व्हिटमैन की पुराने ढंग की स्वीकृतियों को ही दुर्बल और अपरिष्कृत रूपों में पुनः प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति रही है। ज़्यादातर ऐसा हुआ कि आशावाद का स्थान अनास्था और चिड़चिड़ेपन ने ले लिया है। और यह उन लेखकों के साथ भी हुआ है—जैसे युवा उपन्यास कार पॉल बाउल्स, फ्रडरिक ब्यूश्नर और जॉन सैन्फ़ोर्ड— जो काफ़ी बुद्धिपूर्ण व्यक्ति हैं। जेरोम डी० सैलिंगर का एक उपन्यास 'दी कैचर इन दी राइ' (१९५१) यह दिखाता है कि ऐसे वातावरण से अच्छा साहित्य निकल सकता है। किन्तु सैलिंगर और अन्य योग्य युवा लेखकों की रचनाओं में एक तीखा स्वाद है। 'मूल पाप', 'बुराई का ज्ञान' आदि के बारे में बात करने का, और उनकी जितनी चेतना लेखक में हो उसी के अनुसार उसकी प्रशंसा या आलोचना करने का चलन हो गया है। इस समय, अधिक ऊँचे लक्ष्य रखने वाले अमरीकी उपन्यासकारों में मनुष्य की दुष्टता में रुचि कुछ बहुत अधिक

है, जैसे वह प्रफुल्लता जिसकी यह प्रतिक्रिया है। हमारे युग में शायद यह स्वाभाविक ही है।

किसी राष्ट्र का साहित्य कैसा होना चाहिए इसके बारे में कुछ कहना निसन्देह मूर्खतापूर्ण है। किन्तु जिसकी हम आशा करते हैं वह यह है कि अमरीका के आनन्ददायक हास्यकारों के उल्लास को, अमरीका जैसा है उसी रूप में सामान्य रीति से उसे स्वीकार करने के साथ मिलाया जा सकता है—अमरीका, जो न कोई निर्माणाधीन स्वर्ग है, न कोई खोखला आडम्बर। हम थॉर्नटन वाइल्डर के 'हेवेन'ज़ माइ डेस्टिनेशन' (१९३४) जैसे उपन्यास और अधिक देखना पसन्द करेंगे, जिसमें मुख्य पात्र के रूप में पाठ्य-पुस्तकों के एक विक्रेता को चुना गया है—एक सफल विक्रेता जो भयंकर दम्भी है, लेकिन कुछ-कुछ सन्त भी है। इस उपन्यास में दुर्बलताएँ हैं। लेकिन इसके वाहियात नायक में कुछ वैसी ही मौलिक गुरुता है जो डॉन क्विक्ज़ॉट में है। या, जब हम स्पेन की बात सोच रहे हैं, तो हम चित्रमय शैली के कुछ अमरीकी उपन्यासों की इच्छा कर सकते हैं, जैसे डॉस पैसॉस के 'दी फ़ॉर्टी सेकेन्ड पैरेलल' के पहले कुछ अध्याय हैं, जिनके वाद कठोरता उनकी कथा पर हावी हो गयी है। किसी भी सूरत में, हम ऐसे उपन्यास चाहेंगे जो अमरीकी स्थिति से सम्बन्धित हों, और बिना किसी सदुद्देश्यपूर्ण समाजशास्त्रीय लक्ष्य के, उसके असाधारण वैपरीत्यों का उपयोग करें। मेल्विले ने, न्यूनाधिक 'दी कॉन्फ़िडेन्स मैन' में इसकी चेष्टा की थी, यद्यपि वे असफल रहे। मार्क ट्वेन को 'हकॅलबेरी फ़िन' में शानदार सफलता मिली। अमरीकी उपन्यासकार (या कवि या नाटककार) को इतना ही करना है कि वह अपने उत्तराधिकार को प्राप्त करे। उसे स्वयं ही निर्णय करना होगा कि यह उत्तराधिकार है क्या। किन्तु उसे ऐसा नहीं समझना चाहिए कि युरोप और अमरीका के बीच चुनाव करना उसके लिए आवश्यक है। जैसा हेनरी जेम्स ने दिखाया था, दोनों उसके हो सकते हैं (और इसमें उसे हेनरी जेम्स से कहीं कम असुविधा होगी)। उसे आवश्यकता है केवल कुछ प्रतिभा की, जो 'अधिकारों के घोषणापत्र' द्वारा प्रदत्त नहीं है, किन्तु जिसके लिए किसी भी, कहीं के भी लेखक के विनीत अहंकार के साथ प्रार्थना करने का उसे अधिकार है।

अमरीकी इतिहास की कुछ तिथियां

रोनॉक के असफल उपनिवेश की स्थापना (उत्तरी कैरोलिना)।
लंदन की वर्जिनिया कम्पनी द्वारा जेम्सटाउन की स्थापना।
उत्तरी अमरीका में प्रथम नीग्रो गुलामों का आना (जेम्सटाउन में, एक डच जहाज़ द्वारा लाये गये)।
'मेफ़्लावर' जहाज़ के यात्रियों द्वारा प्लाइमथ उपनिवेश (मॅसाचुसेट्स) की स्थापना।
मॅसाचुसेट्स वे उपनिवेश की स्थापना।
डच लोगों से छीन कर न्यू-ऍम्सटर्डम (न्यू-यॉर्क) पर अधिकार।
विलियम पेन को पेन्सिलवेनिया का प्रदान।
जॉर्जिया के उपनिवेश का अधिकार-पत्र जनरल ऑगलथॉर्प को प्रदान।
६० फ्रान्सीसी और आदिवासी युद्ध जिसमें उत्तरी अमरीका में फ्रान्सीसियों की हार हुई और फ्रान्सीसी क्षेत्र मिले (पेरिस की सन्धि, १७६३, द्वारा)।
८३ अमरीकी क्रान्तिकारी युद्ध; पेरिस की सन्धि, १७८३, द्वारा उपनिवेशों की स्वतन्त्रता को औपचारिक मान्यता।
फ़िलाडेल्फ़िया में संवैधानिक सम्मेलन।
९७ जॉर्ज वाशिंगटन का राष्ट्रपति-काल।
०९ थॉमस जेफ़रसन का राष्ट्रपति-काल।
फ्रान्स से लुइसियाना क्षेत्र (मिसीसिपी और रॉकी पर्वतमाला के बीच) की खरीद, जिसमें अन्ततः तेरह नये राज्यों का निर्माण हुआ।
संयुक्त राज्य में गुलामों के आगे आयात का निषेध।
१४ इंगलिस्तान के विरुद्ध १८१२ का युद्ध।

१८१८ उत्तरी सीमा (बड़ी झीलों—ग्रेट लेक्स—से रॉकी पर्वतमाला तक) ४९वें अक्षांश पर निर्धारित।

१८१९ स्पेन से फ़्लोरिडा की ख़रीद।

१८२०-२१ ग़ुलामी सम्बन्धी 'मिसौरी समझौते' (जिसके फलस्वरूप मिसौरी को एक ग़ुलाम राज्य के रूप में संघ में प्रवेश मिला और उसके साथ ही मेन को एक स्वतन्त्र राज्य के रूप में)।

१८२३ मुनरो सिद्धान्त की घोषणा (अमरीकी महाद्वीप में युरोपीय औपनिवेशीकरण आगे स्वीकार्य न होगा)।

१८२९-३७ ऐन्ड्र्यू जैकसन का राष्ट्रपति-काल।

१८३६ टेक्सास द्वारा मेक्सिको से स्वतन्त्र होने की घोषणा और 'लोन स्टार रिपब्लिक' की स्थापना।

१८४५ टेक्सास का संयुक्त-राज्य में मिलाया जाना।

१८४६ ओरिगोन क्षेत्र की प्राप्ति।

१८४६-८ मेक्सिको से युद्ध (मेक्सिको से रॉकी पर्वतमाला और प्रशान्त महासागर के बीच के क्षेत्र की प्राप्ति, जिसमें कैलिफ़ोर्निया, एरिज़ोना, न्यू-मेक्सिको आदि वर्तमान राज्य शामिल हैं)।

१८५० उत्तर और दक्षिण के बीच लम्बी और गर्मागर्म बहसों के बाद, ग़ुलामी के सम्बन्ध में फिर समझौता।

१८५६ रिपब्लिकन दल का राष्ट्रीय स्तर पर संगठन (यद्यपि यह उत्तरी संस्था थी, और उस क्षेत्र में इसने पुराने व्हिग दल का स्थान लिया)।

१८५९ हार्पर्स फ़ेरी, वर्जिनिया पर जॉन ब्राउन का हमला।

१८६१-५ अब्राहम लिंकन का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन; १८६५ में हत्या); गृह-युद्ध, जिसमें दक्षिण की हार हुई।

१८६७ रूस से अलास्का की ख़रीद।

१८६९-७७ जनरल युलिसस एस० ग्रान्ट का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन)।

१८६९ महाद्वीप के आर-पार जाने वाली पहली रेल-पटरी का निर्माण सम्पन्न।

१८९० शरमॅन 'ऐन्टी ट्रस्ट अधिनियम', जिसका उद्देश्य व्यापार के एकाधिकारवादी प्रवृत्तियों को रोकना था।

'पॉपुलिस्ट' दल का निर्माण।
क्लॉन्डाइक में सोना पाने के लिए भगदड़।
स्पेनी-अमरीकी युद्ध (क्यूबा पर आक्रमण; फिलीपीन्स पर अधिकार; हवाई द्वीप का संयुक्त राज्य में मिलाया जाना)।
९ थियोडोर रूज़वेल्ट का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन)।
पनामा नहर का निर्माण आरम्भ (१९१४ में खुली)।
हेनरी फ़ोर्ड की 'मॉडेल टी' मोटर का प्रथम निर्माण।
न्यू-मेक्सिको और ॲरिज़ोना को राज्यों के अधिकार दिये गये; ये संघ के सैंतालीसवें और अड़तालीसवें राज्य थे।
१ वुडरो विल्सन का राष्ट्रपति-काल (डेमोक्रैट)।
संविधान का १८ वाँ संशोधन (नशाबन्दी; १९३३ में २१ वें संशोधन द्वारा रद्द)।
१९ वाँ संशोधन (स्त्री-मताधिकार)।
वॉरेन जी० हार्डिङ्ग का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन)।
कॉल्विन कूलिज का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन)।
सैक्को और वॉनज़ेटी को प्राण-दंड।
३ हर्बर्ट हूवर का राष्ट्रपति-काल (रिपब्लिकन)।
न्यू-यॉर्क के शेयर बाज़ार में मन्दी की बाढ़।
फ्रैन्कलिन डी० रूज़वेल्ट का राष्ट्रपति-काल आरम्भ (डेमोक्रैट); 'न्यू-डील' नीति का आरम्भ।
संयुक्त राज्य की जनसंख्या तेरह करोड़ बीस लाख (१८४० में लगभग एक करोड़ सत्तर लाख)।
ड्वाइट डी आइज़ेन हूवर का राष्ट्रपति-काल आरम्भ (रिपब्लिकन)।
५ सेनेट-सदस्य जॉसेफ़ मैकार्थी का उत्थान और पतन।
ड्वाइट डी० आइज़ेन हूवर का दूसरा (और अन्तिम) राष्ट्रपति-काल आरम्भ (रिपब्लिकन)।
संयुक्त राज्य की जनसंख्या १७ करोड़ ५० लाख होने का अनुमान।

———